

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra jihoslovanských a balkanistických studií
Bakalářská práce

Dajana Vasiljevićová

Od intimního k veřejnému – konstituce a proměny „ženského psaní“
v kontextu chorvatské literatury

From Intimate to Public – Constitution and Metamorphosis of
„Women's writing“ in the Context of Croatian literature

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Otčenášek, PhD.

Poděkování:

Děkuji PhDr. Jaroslavu Otčenáškoví PhD. a PhDr. Miladě Nedvědové za konzultace a pomoc při vypracování bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 12.5.2011

.....

Abstrakt:

Bakalářská práce se zabývá „ženským psaním“ v chorvatském prostředí, jeho konstituováním a proměnami od osmdesátých let dvacátého století po současnost. Klade si za cíl vymezit jeho charakteristické projevy v literatuře a také ho vzhledem ke specifickému postavení prozápadně orientovaného ženského emancipačního hnutí v Jugoslávii zasadit do společenského kontextu. V práci jsou analyzovány podoby ženské sensibility, emocionality a tělesnosti, které jsou v kulturní opozici k patriarchálním hodnotám společnosti. Hlavní část se soustřeďuje na typologizaci „ženského psaní“ na základě analýzy románů *Hedvábí, nůžky* od Ireny Vrkljanové, *Mramorová kůže* Slavenky Drakulićové a novely *Štefica Cvekova v čelistech života* Dubravky Ugrešićové, jež slouží jako výchozí modely ženského psaní. Proměny žánru sledují v chorvatském prostředí od sedmdesátých let dvacátého století, kdy dochází k úpravám modelu, vycházejícího z tradic francouzského feminismu. Konfrontace ženského subjektu s patriarchálním falocentrickým diskursem je založena na touze vymanit se z předurčené marginální role a dosáhnout rovnocenného postavení. Otázku „její“ identity řeší přechod od soukromého objektu k veřejnému subjektu. Práce ukazuje ženské psaní jako žánr, který měl klíčový vliv na tvorbu žen v osmdesátých letech dvacátého století, zatímco jeho pozdější realizace prošly proměnou pod vlivem specifické kulturní situace ovlivněné válkou, postfeminismem a komercionalizací.

The bachelor thesis deals with the „women's writing“ in Croatia, its constitution and transformations from the 1980s to present times. The main aim of the thesis is to map out characteristic discourses within literature in the context of social aspects of the Western orientated feminist movement in socialist Yugoslavia. It focuses on the analysis of femininity, sensibility and sexuality which are in opposition to values of patriarchal society. The main part of the thesis comprises the analyses of three selected texts written by Croatian authors, namely *Silk, Scissors* by Irena Vrkljan, *Marble Skin* by Slavenka Drakulić and *Steffie in the Jaws of Life* by Dubravka Ugrešić as role models for the typology of „women's writing“. The transformations of the genre were examined continuously from the late 1970s when the theoretic aspects of „women's writing“ were modified for the Croatian milieu. The confrontation of feminine identity with the patriarchal phallogocentric discourse is based on hunger for recognition as an equal in society. The problem of a specifically female identity is solved in the transition from private object to public subject. This thesis shows „women's writing“ as a genre which has had severe impact on the literary production by women in the 1980s while its later realisations was transformed by the specific cultural situation and influenced by war, postfeminism and commercialization.

Klíčová slova: chorvatská literatura, chorvatská ženská próza, chorvatský román, ženské psaní, kritika ženského psaní, feminismus, gender, Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan.

OBSAH:

Úvod	5
1. Teoretické vymezení pojmu ženské psaní	7
2. Ženské psaní v chorvatské literatuře v 80. letech 20. století	
2.1. Recepce ženského psaní v chorvatském prostředí v 80. letech 20. století	9
2.2. Vývoj ženského psaní v 80. letech 20. století	10
2.3. Irena Vrkljanová († 1930)	
2.3.1. Biografie Ireny Vrkljanové	13
2.3.2. Rozbor románu Hedvábí, nůžky	16
2.4. Slavenka Drakulićová († 1949)	
2.4.1. Biografie Slavenky Drakulićové	20
2.4.2. Rozbor románu Mramorová kůže	24
2.5. Dubravka Ugrešićová († 1949)	
2.5.1. Biografie Dubravky Ugrešićové	27
2.5.2. Rozbor novely Štefica Cveková v čelistech života	30
3. Ženské psaní v chorvatské literatuře v 90. letech 20. století	
3.1. Recepce ženského psaní v chorvatském prostředí v 90. letech 20. století	33
3.2. Vývoj ženského psaní v 90. letech 20. století	35
4. Ženské psaní v chorvatské literatuře počátkem 21. století	
4.1. Proměny ženského psaní v chorvatském prostředí počátkem 21. století	38
4.2. Vývoj ženského psaní počátkem 21. století	38
Závěr	42
Seznam literatury	45
Seznam zkratk	47
Přílohy	48

Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám fenoménem ženského psaní, směru, který jako první výrazně zviditelnil specifickou poetiku žen a pomohl ukotvení ženských autorek v korpusu chorvatské literatury. Jejím cílem je postihnout vnitřní proměny, ke kterým v rámci ženského psaní došlo a na příkladu rozboru tvorby tří vybraných autorek (Ireny Vrkljanové, Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové) vystihnout nejen specifika jejich tvorby, ale zároveň doložit variace modelu ženského psaní. Mým záměrem není zobrazit komplexní obraz, ale spíše pojmenovat základní proudy a upozornit na určitá vybraná specifika tvorby jednotlivých představitelk. I když se poezie i dramatika v kontextu ženského psaní objevují často, dokonce lze tvrdit, že v současnosti jsou vlivy ženského psaní nejvíce zřejmé právě v dramatice, pro účely této práce jsou zcela vynechány a pozornost se soustřeďuje výhradně na prozaickou tvorbu.

Práce je rozdělena do pěti kapitol, v první části vysvětlují teoretický základ ženského psaní v západní feministické literatuře, která slouží jako hlavní inspirační zdroj pro chorvatské prostředí. Teoretická část vychází především z francouzské školy kritického feminismu reprezentované Hélène Cixousovou, ale i studií českých vědců zabývajících se problematikou genderu a ženského psaní.¹

Druhá část, pojednávající o ženském psaní v osmdesátých letech dvacátého století, je členěna do pěti podkapitol. Postupuji v ní od vysvětlení společenských přesahů ženského psaní, které má v určité fázi také sociologicko-společenskou funkci, směrem k recepci feministického hnutí v jugoslávské společnosti. V následujících podkapitolách se věnuji vývoji ženského psaní od jeho prvních projevů k proměnám v průběhu osmdesátých let. Analýzou tří vybraných děl nejvýznamnějších představitelk ženského psaní – románů *Hedvábí, nužky* Ireny Vrkljanové, *Mramorová kůže* Slavenky Drakulićové a novely *Štefica Cveková v čelistech života* Dubravky Ugrešićové, sleduji tematickou a kompoziční rozdílnost v rámci jednoho směru. Pozornost věnuji i biografiím jednotlivých spisovatelek, neboť v jejich případech reálná biografie bývá často zpracována v literární tvorbě.

Třetí část je rozdělena do dvou podkapitol a věnuje se vývoji, kterým směr prošel od počátku devadesátých let dvacátého století. V první z podkapitol jsou mapovány poměry literatury po vypuknutí válečného konfliktu, kdy došlo ke změně požadavků na literární dílo, a situace měla za následek vyšší společenskou a politickou angažovanost. Je zde zmíněna nucená emigrace některých feministicky orientovaných autorek, jež veřejně protestovaly proti polarizaci literatury. V reakci na válečnou situaci se jako dominantní směr rozvíjela (i

¹ Převážně z tvorby Jana Matonohy a Libory Oates-Indruchové.

v ženském psaní) válečná próza, avšak tento žánr v mé práci kvůli jeho specifikům zcela záměrně vynechávám. Ve druhé podkapitole se pokouším postihnout vývoj ženského psaní a jeho postupný posun k autobiografičnosti, přičemž zvláštní důraz kladu na exilovou tvorbu.

Proměny ženského psaní po roce 2000 sleduji ve čtvrté části, kde je také nastíněna typologie současné ženské prózy a posun ke komercializaci.

V závěru jsem se pokusila shrnout nalezená specifika ženského psaní, vycházející z analýzy zvolených děl, jakož i postihnout základní proměny, jimiž v průběhu posledních třicet let ženské psaní prošlo a zasadit je do kontextu chorvatské literatury.

Největším problémem při tvorbě práce byla neexistence přesné definice ženského psaní. Existuje hojná teoretická literatura, nicméně ta většinou odráží postoje a kulturní příslušnost svého autora. Jelikož se jedná o průřez tvorbou autorek, jejichž dílo není kompletní, dalším problémem byl nedostatek kritické literatury hodnotící ženské psaní v kontextu chorvatské literatury. Dostupná literatura má občas protichůdné tendence: buď ženské psaní marginalizuje, nebo jej naopak přehnaně vyzdvihuje². Čerpala jsem z konkrétních literárních textů vybraných autorek, dokumentů, které jsem si přivezla ze studijního pobytu v Záhřebu, dobových tiskovin³, základních publikací gender studies a větších studií, jmenovitě Andrey Zlatarové a Heleny Sabličové-Tomićové. Většinu teoretického materiálu lze nalézt ve Slovanské knihovně v Praze a Národní knihovně v Záhřebu. Pro české prostředí je problémem nedostupnost některých tištěných periodik⁴, proto v některých částech pracuji s materiály z internetu, konkrétně elektronickými archivy literárních časopisů, recenzemi internetových portálů a rozhovorů autorek v chorvatském tisku⁵. Inspirací při volbě a zpracování tématu mi bylo čtení literárních textů a cyklus přednášek věnovaný metafoře ženy v chorvatské literatuře 19. století prof. Krešimira Nemce, který jsem navštěvovala v Záhřebu.

² Srov. kritiky I. Mandiće, S. P. Novaka, K. Nemce, Z. Zimy a H. Sabličové-Tomićové.

³ Hlavně v případě zkoumání kauzy *Čarodějnic z Ria*.

⁴ Některé feministické časopisy, jmenovitě *Kruh i ruže*, *Zarez*, nebo *Književna Republika*.

⁵ *Listy Nacional*, *Jutanji list*, *Globus*, *Glorija*.

1. Teoretické vymezení pojmu ženské psaní

Ženské psaní je literární termín, který již v samotném názvu nese diferenciaci pohlaví. Obecně tento pojem definuje specifický typ psaní, jehož jednotlivé kategorie jsou proměnlivé. Hlavní charakteristikou je ženské autorství⁶ a vymezení se vůči převládajícímu falocentrickému diskurzu⁷. Podstatné je zpracování specificky ženské zkušenosti do textu, nejen v tematické, ale i v jazykové rovině. Přičemž by teoreticky nemělo záviset na pohlavní příslušnosti, jako spíše na tom, jak daný/á autor/ka vnímá sebe sama, z jaké pozice píše, jaká témata volí a jakým způsobem je zpracovává vzhledem k převládajícímu psaní/zobrazení literatury.⁸

Teoretická rovina ženského psaní vychází převážně z tradic tzv. druhé vlny⁹ francouzského feminizmu, který kritizuje pohlavní nerovnoprávnost, ale soustřeďuje se na literární text a jeho recepci. Pojmenování vzniklo jako překlad původního termínu „l'écriture féminine“, vytvořeného v sedmdesátých letech dvacátého století literární teoretičkou Hélène Cixousovou¹⁰, jež chápe ženské psaní jako psaní žen materializujících hlas, který jim byl společností odepřen. Spolu s ní tuto koncepci rozvíjely Luce Irigarayová, Monique Wittigová a Julie Kristevová. Zřejmá je jejich návaznost na Simone de Beauvoirovou a její studii **Druhé pohlaví** (*Le deuxième sexe*, 1949).¹¹

V širší společenské rovině je ženské psaní spjato s feministickou, převážně americkou, kritikou.¹² Ta definuje základní genderové¹³ teorie a dogmatickou optikou upozorňuje na společenské stereotypy vyplývající z tělesné rozdílnosti. Americká kritika se soustředí na formy společenské diskriminace a z boje proti nim vytváří silné politikum. Jak již bylo

⁶ Ale například Jan Matonoha uvádí, že jeho podstatou je více než genderová příslušnost autora, kulturně genderová pozicionalita subjektu a textu k převažující diskurzivní praxi, viz Matonoha, J., *Psaní vně logocentrismu*, in Text v pohybu, Praha, 2010, s. 9–28.

⁷ Termín falocentrický diskurs je užíván např. Jaquesem Derridou nebo Hélène Cixousovou jako terminus technicus, který vychází z teorie Sigmunda Freuda o ženské závislosti mužského penisu.

⁸ Ovšem prakticky jsou autorkami, jež se řadí k ženskému psaní, téměř výhradně ženy.

⁹ Feminismus se člení na tři vlny dle požadavků, které jsou v nich vznášeny. První vlna usiluje o rovnoprávnost před zákonem, právo na vzdělání a přiznání volebního práva, druhá vlna se zabývá uplatněním ženy ve společnosti. Následuje třetí vlna, ve které se rozvíjí problematika etických a LGBT menšin. Více viz Oates-Indruchová, L.(ed.), *Dívčí válka s ideologií*, Praha 1998, s. 9–19.

¹⁰ Poprvé termín použila ve stati **Smích medúzy** (*Le Rire de la Méduse*, 1974).

¹¹ De Beauvoirová jako první zdůraznila, že žena se stává ženou díky výchově, ne kvůli své pohlavní příslušnosti. Upozornila na stereotypní zobrazování žen v literatuře, mimo jiné analýzou děl šesti vybraných autorů jejichž hlavními hrdinkami jsou ženy. Dospívá k závěru, že obraz ženy je pokřivený proto, že je tvořen muži, kteří jsou vychováni v kultuře, která staví muže na „první“ místo a ženy na „druhé“ (z toho vychází i název díla). Žena je v jejich očích nesamostatná, méněcenná a plně závislá na muži ve fyzické i intelektuální rovině. Dále upozorňuje na typologizaci ženského popisu, prostřednictvím určitých metafor, metonymií či chápání prostřednictvím binárních opozic.

¹² V tvorbě literárních teoretiček Susane Gruberové, Kate Milletové, Mary Ellmanové, Carole Patemanové, Toril Moiové a Elaine Showalterové.

¹³ Ačkoliv gender jako hmotný pojem de facto neexistuje, je to termín označující určitou ideologii a mocenský vztah.

naznačeno, francouzské feministické teorie se soustředí na samotný text, který přehodnocují stávající genderovou perspektivou. V tradičním pojetí literárního kánonu¹⁴ je mužský subjekt tvůrce a dominantní nositel kultury, ženský subjekt je naopak potlačen. Ženské psaní se snaží tento binární systém rozrušit¹⁵, stejně jako představu o neměnném biologickém určení ve společenské a literární tradici. Dále vnímá předurčenost mužských/ženských rolí jako následek výchovy a vnějších vlivů. Francouzská škola rozvíjí teorie ženské emancipace, individualizace a identifikace ženského subjektu v patriarchální kultuře vytváří jakési obtížně definovatelné „ženské já“, které je oním „difference“, něčím jiným, subjektem vytlačeným z literatury, jež nemá možnost realizace a zároveň je produktem konkrétního patriarchálního prostředí.

Můžeme konstatovat jisté společné znaky, kterými se ženské psaní projevuje, patří mezi ně především vědomí pohlavní příslušnosti, jinakosti a nerovného postavení. Ženské psaní se zabývá jazykem, který odráží existující řád a snaží se ho převrácením tradičních narativních struktur pozměnit. Typický je femininní pohled na zobrazenou realitu¹⁶, projevující se ve zdánlivě útržkovitosti a rozrušené kompozici literárních děl. Texty výrazně pracují s ženstvím v metonymické a metaforické rovině¹⁷, přičemž je obvykle chápou jako kategorii, která je totožná s pohlavím. Jak zdůrazňuje Jan Matonoha¹⁸ – ženské psaní je především spjaté s textovým děním, charakteristickým svým záměrným klouzáním po povrchu a banalizací neustálého hledání smyslu bytí.

¹⁴ Vycházejícího z Bible, patristiky, západní filozofie Otto Waininger a Sigmunda Freuda.

¹⁵ Stává se, že tyto snahy vedou sice k dekonstrukci struktur, ale ve svém důsledku binární systém zachovávají tím, že danou polaritu pouze převrací. Až fetišizují ženskost a s tím spjatou tělesnost, např. *Ženy, které běhaly s vlky* od Clarissy P. Estesové.

¹⁶ Velmi často se zdůrazňuje odlišnost vnímání/čtení žen a mužů, konkrétně ženská emocionálnost a mužská racionalita.

¹⁷ Časté užití nejrůznějších přírodních metafor vychází z feminismu, které se staví proti metaforám filozofické tradice. Autorky (např. Irigarayová, nebo Kristevová) vnímají ženství jako něco matriarchálně archetypálního, co vychází z odlišného vývoje, který je zakořeněn v přírodě, přirozenosti a mateřství. Více viz Lišková, K., *Hodné holky se dívají jinak: Feminismus a pornografie*, Brno, 2009.

¹⁸ Viz Matonoha, J., *Psaní vně logocentrismu*, in *Text v pohybu*, Praha, 2010, s. 268–270.

2. Ženské psaní v chorvatské literatuře v 80. letech 20. Století

2.1. Recepce ženského psaní v chorvatském prostředí v 80. letech 20. století

Do šedesátých let dvacátého století převládal v komunistické Jugoslávii, jejíž součástí byla Socialistická republika Chorvatsko (Socijalistička republika Hrvatska), dvojitý typ vnímání ženy: rodinný a politický. V prvním bylo přítomno tradiční patriarchální zobrazení matky, pečovatelky, vycházející z tradic mariánského kultu. Naopak v druhém typu vnímání byla žena zobrazována v duchu socialistické ideologie jako bojovník proti fašismu a uvědomělý pracovník, potlačovalo se její pohlaví a zdůrazněna její funkce¹⁹. Je zřejmé, že převládající socialistický feminismus, který se zaměřuje na stírání rozdílů mezi pohlavími a vychází z komunistické ideologie, nechápe ženskou emancipaci jako samostatnou otázku, ale pouze v rámci třídního boje. Ženy jsou, stejně jako muži, součástí dělnické třídy a jejich emancipace směřuje k osvobození od kapitalistického vykořisťování, nikoliv k pohlavní a společenské rovnoprávnosti.²⁰

Chorvatská společnost prošla od šedesátých let dvacátého století změnami²¹, studentské nepokoje a sexuální revoluce šedesátých let vedla k liberalizaci společnosti. Obdobně se měnil i pohled na ženskou otázku. Díky relativně svobodnému přístupu k západní literatuře a publikační politice Jugoslávie se chorvatští čtenáři mohli seznámit s teoretickými texty feministického hnutí²², které upozorňovaly na kulturní stereotypy vyplývající z asymetrie pohlaví.

V Bělehradě a Záhřebu od poloviny sedmdesátých let dvacátého objevují feministická sdružení, jež kriticky zkoumala uplatnění žen ve společnosti, dějinách a literatuře. Pro chorvatské prostředí je jím kroužek studentů sociologie Žena a společnost (Žena i društvo), který vznikl při Sociologickém ústavu v Záhřebu (Sociološko društvo Hrvatske)²³, kde se veřejně diskutovalo o problematice feministického hnutí a změně přístupu k ženské otázce ve

¹⁹ Více viz Sklevicky, L., *Konji, žene, ratovi*, Zagreb, 1996.

²⁰ Zásluhy na zvyšování ženské gramotnosti a přiznání volebního práva lze přičíst především feministickým organizacím a činnosti Ženské antifašistické fronty (Antifašistička fronta žena). Po zrušení AFŽ se v duchu dobové marxisticko-leninské ideologie nástupnické organizace, např. Svaz žen Chorvatska (Savez žena Hrvatske), zabývaly zvyšováním ženské gramotnosti, vytvářením jeslí a školek, pro plynulejší zapojení žen do pracovního procesu. Problém realizace ženy v patriarchálním prostředí byl vyřešen odstraněním buržoazního vykořisťování, které je příčinou patriarchátu. Viz tamtéž.

²¹ Dochází k prvním větším mezistátním rozporům v rámci Jugoslávské socialistické federativní republiky, které poukazuje na národní emancipaci a poprvé se objevují snahy o větší autonomii a liberalizaci, které vrcholí v roce 1971 tzv. chorvatským jarem. Více viz. Goldstein, I., *Hrvatska 1918-2008*, Zagreb, 2008.

²² Více viz Jambrešić-Kirin, R., Škokić, L. (eds.), *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*, Zagreb, 2004.

²³ Více viz Knežević, Đ., Kraj ili novi početak. Feminizam od šezdesetih do danas u Jugoslaviji i Hrvatskoj, in Feldman, A. (ed.), *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*, Zagreb, 2004.

společnosti. Jeho členky Lidija Sklevická, Rada Ivekovićová, Ingrid Šafraneková a Slavenka Drakulićová, se později staly kritičkami přetrvávajícího patriarchálního uspořádání společnosti a literárními teoretičkami. V jejich tvorbě se odráží požadavek na širší recepci ženské literatury i úlohy ženy ve společnosti.

Postupně se diskuze přenesla z relativně uzavřených kroužků do veřejného prostoru. Již roku 1978 proběhl první feministický kongres v Bělehradě²⁴, který se na jugoslávské úrovni zabýval ženskou emancipací, avšak klíčové bylo vydávání teoretických článků, které seznamovaly širší laickou veřejnost s požadavky feministického hnutí a specifiky ženského psaní. V roce 1983 vyšlo speciální číslo časopisu *Republika*²⁵ věnované hranicím rozvoje ženského psaní a o rok později sbírka článků Slavenky Drakulićové ***Smrtné hříchy feminizmu: ukázky z koulologie*** (*Smrtni griesi feminizma: Ogledi o mudologiji*, 1984), ve které autorka problematiku žen a ženského psaní rozebírá z historických, sociologických a psychologických hledisek.

Lze konstatovat, že v osmdesátých letech dvacátého století se odborná kritika k ženskému psaní stavěla skepticky. Kritici ženské psaní obvykle hodnotili jako nekvalitní brak, jako například Veselko Tendžera²⁶ a Dragoš Kalaić. V jejich interpretaci je ženská sféra²⁷ platformou nesmyslného hrabání se v každodennosti, postrádající literární kvality. Pro ženské psaní se vžil termín „kuchyňské psaní“, vytvořený Igorem Mandićem²⁸. Tento termín se v průběhu osmdesátých let stal synonymním pojmenováním psaní ženského. Jak je zřejmé, již samo pojmenování v sobě nese pejorativní nádech. Pozitivní hodnocení ženské literatury se objevuje až od poloviny osmdesátých let v kritikách Zdravka Zimy, který jako první pochopil, že zdánlivě banální a roztěkaná forma ženské prózy je ideologickou volbou autorek.

2.2. Vývoj ženského psaní v 80. letech 20. Století

O výraznějším prosazování ženského psaní v chorvatské literatuře můžeme hovořit od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století, ačkoliv určité aspekty ženského psaní můžeme nalézt i v meziválečné literární tvorbě Marije Jurićové–Zagorky či Jagody

²⁴ Kongresu „*DRUG-ca žena*“ se zúčastnily mj. Rada Ivekovićová, Slavenka Drakulićová nebo Vesna Kesićová. Více viz http://www.women-war-memory.org/hr/Poceci_zenskog_organiziranja/ (accessed 12. 5. 2011).

²⁵ Číslo 11–12, jehož editorkami byly Slavica Jakobovićová a Gabijela Vidanová. Více viz Sablić-Tomić, H., *Gola u snu, O ženskom književnom identitotu*, Zagreb, 2004, s. 18.

²⁶ Viz <http://www.zarez.hr/173/kritika5.htm> (accessed 12. 5. 2011).

²⁷ Je zřejmé, že chorvatská literární kritika té doby čerpá z patriarchálních tradic a díla Otto Weininger.

²⁸ Poprvé použitý v článku pro časopis NIN *Kuchyňská literatura (Kuhinjska književnost)* a rozpracovaný v knize *Co vlastně ženy chtějí? Kataklyzma feminizmu (Što, zapravo, hoće te žene?, Kataklyzma feminizma*, 1984) viz a http://www.zarez.hr/224/z_reagiranja.html (accessed 12. 5. 2011). V literatuře se objevují další pojmenování této sféry např. mateřská či mléčná.

Truhelkové.²⁹ Za přímou předchůdkyni ženského psaní je považována až **Sunčana Škrinjarićová**, která v románu *Ulice předků* (*Ulica predaka*, 1980) zachycuje deníkovou formou dospívání mladé dívky v ženu. Jak ale upozorňuje Andrea Zlatarová, Škrinjarićová byla soudobými kritiky vnímána díky tomu, že je její tvorba spjata s tvorbou pohádek pro děti a mládež jako autorka lehce okrajová.³⁰

Pokud můžeme v chorvatském prostředí hovořit o vlivu ženského psaní na literaturu, je to právě v tomto období, a to i přesto, že míra identifikace jednotlivých autorek kolísá. Helena Sabličová-Tomićová uvádí sedm základních tematických okruhů typických pro ženskou prózu osmdesátých let dvacátého století.³¹ Dle mého názoru má však ženské psaní jako celek v obecné rovině řadu společných znaků. Především vychází z genderové subjektivity, kdy je jedinec znevýhodněn svým pohlavím v rámci společenského kontextu, resp. v patriarchálním prostředí, kde jeho zdánlivě přirozená tělesnost podmiňuje jeho společenský úděl³². Vzhledem k převažující racionální praxi psaní a vnímání se autorky uchylují do svých vnitřních světů. Snaha o individualizaci se projevuje v dekonstrukci struktur, což má za následek chaotickou strukturu děl, převrácení chronologie nebo soustředěnost na tělesnost a důraz na citovou rovinu. V centru zájmu je otázka vlastní identity a interakce s okolím, zastoupeným nejčastěji členy rodiny. Autorky se snaží zachytit rozpor v očekávání okolí, které ženy situuje do domácího, soukromého prostoru a reálnými snahami hrdinek se z něj vymanit. Kromě typických charakteristik, které jsem zmiňovala v teoretické části, lze v chorvatském prostředí najít posílený motiv prožívání každodennosti a separaci žen/hrdinek od vnějšího prostředí. Tato izolace pohlaví ženy sice segreguje, ale zároveň vede k posílení sounáležitosti mezi ženami.

Společensky aktuální feministická tematika se odráží v tvorbě „nejhlasitější“ reprezentantky ženského psaní **Slavenky Drakulićové**, zatímco pro tvorbu **Dubravky Ugrešićové** je typické záměrné klouzání po povrchu dění, ironické zobrazení ženského stereotypu a cyklení do literárních struktur optikou postmoderny. Oproti tomu **Irena Vrkljanová** se vyrovnává s determinací v patriarchálním prostředí a po odchodu do zahraničí

²⁹ Spolu s dalšími autorkami meziválečného období jsou předmětem zkoumání knihy *Lepší polovička literatury* (*Ljepša polovica književnosti*), od Dunji Detoni Dujmićové. Viz, Sablič-Tomić, H., *Gola u snu, O ženskom književnom identitou*, Zagreb, 2004, s. 19–21.

³⁰ Zlatar, A., *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, 2004. s. 80.

³¹ Konkrétně jimi jsou: „Vztahy v rodině (*matka a dcera*), vztah k tělu, textu a bolesti (*S. Drakulićová*), vztah k vlastnímu nomádskému osudu (uvádí *I. Vrkljanová, N. M. Blaževićová, B. Jelušićová*), vztah k městskému odkazu (*Ž. Čoraková*), k ženské každodennosti (*I. Lukšićová*), vztah k literatuře a realitě (*D. Ugrešićová*). Nakonec je nutno vydělit v osmdesátých recepcně téměř vyděděneckou poetiku *Qvorumovských* autorek [...] v jejichž dílech lze také mohou nalézt brilantní feministické postřehy (*Lj. Domićová, C. Kleinová, Z. Radakovićová a Marinella*).“ (přel. D. V.), viz, Sablič-Tomić, H., cd., s. 99–100 (příloha č. 1).

³² Z toho vyplívá i hlavní znak ženského psaní, touha po změně, po rozdílu a proto by se dalo říci, že literatura plní i emancipační funkci.

i odcizením a pocitem nespokojenosti. Kromě těchto tří spisovatelek, které jsou pro konzistentní kvalitu svých děl považovány za vrcholné představitelky ženského psaní, se k němu dá přiřadit řada dalších autorek, v jejichž tvorbě se objevovalo jen okrajově. Většina děl měla autobiografický charakter, kromě již zmiňované **Sunčany Škrinjaricové**, je to **Višnja Stahuljaková**, autorka spíše triviálních románů, která tvůrčího vrcholu dosáhla až vlastní biografií nazvanou *Vzpomínky* (*Sjećanja*, 1995) nebo **Vesna Krmpotićová**, především básnířka, jejíž autobiografický román *Hora za oblaky* (*Brdo iza oblaka*, 1987) se zdá být obdobnou výpovědí z dětství jako díla Ireny Vrkljanové. Vzhledem k typologii ženského psaní není udivující, že převahu nad obsáhlejšími románovými díly mají kratší práce novelistického a povídkového typu. Například **Irena Lukšićová** se v povídkové sbírce *Sedm příběhů neboli jeden život* (*Sedam priča ili jedan život*, 1986) věnuje popisům stereotypu ženského života, jehož přehnaná banalita je ironickou reflexí tehdejšího stavu ženské literatury. V druhé polovině osmdesátých let dvacátého století se většina autorek pohybuje v hranicích tradičního psaní, ale u některých autorek, např. Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové, lze sledovat jistý odklon od zjevné konfrontace ženy-hrdinky s patriarchálním prostředím směrem ke zkoumání sebe sama. Žena už není absentujícím prvkem patriarchální kultury, skrze svou tělesnost³³ se stává její tvůrkyní.

³³ Uvědomování sebe sama bývá spjato s rozvojem procesu poznávání, tělo vnímá okolí prostřednictvím percepčního systému a zároveň je okolím jeho prostřednictvím vnímáno, viz Marot-Kiš, D., Bujan, I., Tijelo, identitet i diskurs ideologije, in *FLUMINENSIA*, r. 2008, č. 2, s. 109–123.

2.3. Irena Vrkljanová (*1930)

2.3.1. Biografie Ireny Vrkljanové

Pro Irenu Vrkljanovou je, dle jejích vlastních slov, v životě i tvorbě patrná jistá dvojkolejnost³⁴. Do literatury vstoupila jako básnířka roku 1954 sbírkou expresivní, surrealistické poezie *Křik je jen ticho* (*Krik je samo tišina*, 1954) a básnická tvorba je typická pro její první tvůrčí období. Od surrealistických sbírek, *Paralely* (*Paralele*, 1957), *Věci již vzdálené* (*Stvari već daleke*, 1962) a *Doba přátelství* (*Doba prijateljstva*, 1963) se přechází k intimnějším formám poezie, ve kterých se soustředí na zobrazení vnitřního prožitku a sebereflexe. Sbírky *Pokoj, ta strašná zahrada* (*Soba, taj strašni vrt*, 1966) a především její exilová básnická tvorba *V kůži mé sestry* (*U koži moje sestre*, 1982) či *Večer poezie* (*Veče poezije*, 1987) silně odráží pocity izolace, rozpadu identity v cizím prostředí a následném hledání nového smyslu bytí. Generačně i ideově poezie Vrkljanové náleží mezi tvorbu krugovašů³⁵, a přesto, že se v ní objevuje určitá tematická spřízněnost s pozdější tvorbou v duchu ženského psaní, přiřadit ji k němu nelze. Stejně tak i její rozhlasové hry a televizní scénáře, které vytvořila za doby svého působení v Záhřebském rozhlasu a televizi v rozmezí let 1960 až 1972.³⁶

Teprve na počátku osmdesátých let dvacátého století, po jejím dobrovolném odchodu do Berlína³⁷ nastal, patrně pod vlivem tvorby Virginie Woolfové a Charlotte Salomonové³⁸, přechod k ženskému psaní, v jehož rámci začala Vrkljanová tvořit svá první prozaická díla. Její první román *Hedvábí, nůžky* (*Svila, škare*, 1984) je tedy průlomový nejen pro ni jako autorku z hlediska proměny tvůrčí poetiky, ale i pro ženské psaní a jeho konstituci v daném prostředí. Jako jedna z prvních tvoří literární dílo zachycující specifickou ženskou zkušenost, prožívání i tematiku. Vrkljanová, ač je generačně starší než ostatní spisovatelky³⁹, o nichž tato práce pojednává, v románu „nejčistěji“ zachycuje tematiku ženského psaní vnímaného tehdejší perspektivou feminismu difference. Románem také pro chorvatskou literaturu

³⁴ Více viz www.moderna-vremena.hr/zaratus/kolum.asp (accessed 12. 5. 2011).

³⁵ Krugovaši je skupina autorů sdružených kolem časopisu *Krugovi* (vydáváného v letech 1952 až 1958), kteří požadují umělecký pluralismus a chtějí navázat na západoevropský kulturní vývoj. V poezii je zdůrazněn artismus, experiment a tematika prožívání každodenního života. Představiteli jsou: Slavko Mihalić, Ivan Slamnig a Antun Šoljan.

³⁶ Psala a produkovala program *Portréty a setkání* (*Portreti i susreti*), rozhlasové hry *Nebezpečné odpoledne* (*Opasno posljepodne*, 1964) a *Zima proniká do pokoje* (*Zima prodire u sobu*, 1969), více viz www.moderna-vremena.hr/zaratus/kolum.asp (accessed 12. 5. 2011).

³⁷ Odešla studovat filmovou režii, věnovala se psaní i překladům chorvatských autorů do němčiny, viz tamtéž.

³⁸ Román *Hedvábí, nůžky* je jím věnován a Vrkljanová to zmiňuje v literárním rozhovoru s Julianou Matanovićovou, in Vrkljan, I., *Naše ljubavi, naše bolesti*, Zagreb, 2004, s. 126.

³⁹ Vrkljanová se narodila 21. 8. 1930 v Bělehradě, což znamená, že její první dílo v duchu ženského psaní vyšlo v jejích 54 letech. Oproti tomu Slavenka Drakulićová i Dubravka Ugrešićová jsou ročník 1949 a Irena Lukšićová ročník 1950.

znovuobjevuje⁴⁰ a konstituuje žánr ženské pseudoautobiografie⁴¹, který obohacuje o velmi jemnou ironii.

Obdobná tematika je typická pro všechna její následující díla. Jak sama autorka přiznala⁴², píše stále jednu knihu – její prozaickou tvorbu proto nelze dělit do fází, avšak můžeme sledovat průběžné proměny poetiky, respektive její obohacování. Vrkljanová staví strukturu svých děl na křehkosti vyjádřené útržkovitou strukturou vyprávění. Často jednotlivé myšlenky odděluje do samostatných odstavců, které doplňuje citáty vybraných autorů. Opakuje oblíbené motivy i postavy. Čtenář se tak může ve více dílech setkat nejen s Irenou, obrazem autorky, její rodinou či přáteli, ale i s určitými místy, která pro ni mají specifický význam.⁴³

V následujícím románu *Marina čili o biografii* (*Marina ili o biografiji*, 1986) je rovina společného ženského vědomí obohacena o vnímání sebe sama v čase na základě literární realizace⁴⁴. Děj románu je proplétáním útržků biografí tří žen – alter ega Ireny, herečky Dory a ruské básničky Mariny Cvetajevové.⁴⁵ Marina a Irena, ač vzdáleny dějinami, mají společný osud v emigraci a osamělosti v cizím světě, kdy je jedinou možností jejich realizace je umělecká tvorba. Dora je sice ve svém vlastním prostředí, ovšem ona svou vnitřní izolaci nemůže a snad ani neumí opustit. Následující romány *Berlínský rukopis* (*Berlinski rukopis*, 1988), *Dora, tohoto podzimu* (*Dora, ove jeseni*, 1990), *Naše lásky, naše bolesti* (*Naše ljubavi, naše bolesti*, 2004), *Zelené ponožky* (*Zelene čarape*, 2005) či *Hedvábí zmizelo, nůžky zůstaly* (*Svila nestala – škare ostale*, 2008) více či méně úspěšně opakují dříve použitou tvůrčí strategii, což při kontinuálním čtení poukazuje na určitou vyčerpanost tématu⁴⁶ a může se jevit jako recyklace dříve úspěšných postupů.

V tvorbě Ireny Vrkljanové se objevují určité tematické odklony od ženského psaní, například k detektivnímu románu v dílech *Poslední cesta do Vídně* (*Posljednje putovanje u Beč*, 2000) a *Smrt co přichází se sluncem* (*Smrt dolazi sa suncem*, 2002) či epistolárnímu románu adresovanému svému mladšímu já *Dopisy mladé ženě* (*Pisma mladoj ženi*, 2004).

⁴⁰ Za první ženskou autobiografii se dá považovat *Deník* (*Dnevnik*, 2000) Dragoily Jarnevićové, nicméně ten nebyl laické veřejnosti známý do roku 2000. Vyšlo pouze zkrácené vydání roku 1958, ale to obsahovalo jen cenzurovaný text, okleštěný o prvky ženské subjektivity.

⁴¹ Text je upraven autorem tak, aby odpovídal jeho tvůrčímu záměru, nejedná se tak o zobrazení reálné minulosti, ale o literární konstrukt.

⁴² Vrkljan, I., *Naše ljubavi, naše bolesti*, Zagreb, 2004, s. 126.

⁴³ Viz tamtéž.

⁴⁴ Jedná se o analogii k tezi Julie Kristevy, pro niž text a psaní nejsou jen otázkou značení, ale schopností pojmenovávat a realizovat. Viz Kristeva, J., *Revolution in Poetic Language*, New York, 1987.

⁴⁵ Marina Cvetajevová (1892–1941), ruská symbolistická básnička, jejíž tvorba propojuje i prvky akménismu a futurismu. V ruské literatuře patří k nejvýznamnějším básnickým osobnostem 20. století. Spolu s Annou Achmatovou jsou považovány za hlavní představitelky ženského básnického pohledu.

⁴⁶ Vzhledem k vyššímu věku autorky je próza zjevně rekapitulační, hledí na minulost s jistou dávkou nostalgie a očekávání konce života.

Výjimečné postavení má novela *Před červenou zdí* (*Pred crvenim zidom*, 1994), která zpracovává pocity Vrkljanové z válečné situace. V této rozsahem nevelké novele autorka využívá obvyklých setkání s Irenou, její rodinou, či Dorou k vytvoření známého prostředí, které proměňuje přidáním citací, uměleckých aluzí a zdůrazněné barevnosti. Vytváří jakousi barevnou koláž, která díky úplné absenci patetiky a naturalistického líčení zanechává na čtenáři silný zážitek z války.

Irena Vrkljanová je držitelkou mnoha literárních ocenění⁴⁷, převážně za prózu, nicméně její tvorba je zpravidla opomíjena ve větších rekapitulačních dílech⁴⁸, obdobně jako je tomu u dalších autorek tohoto proudu.

⁴⁷ Namátkou Cena Ksavera Šandora Gjalského za román *Hedvábí, nůžky* r. 1985, cena Ivana Gorana Kovačiče za román *Marina, čili o biografii*, cena HAZU za román *Poslední cesta do Vídně* a cena Vladimira Nazora za celoživotní dílo r. 2009.

⁴⁸ Vrkljanová je předmětem zájmu chorvatských literárních vědců, především K. Nemce, Z. Zimy, nebo literárních historiček A. Zlatarové a H. Sabličové-Tomičové, avšak např. v *Lexikonu chorvatských spisovatelů* (*Leksikon hrvatskih pisaca*) z r. 1998 uvedena nebyla.

2.3.2. Rozbor románu Hedvábí, nůžky

Román *Hedvábí, nůžky* je první literární výpovědí, jež pronikla do intimních sfér ženského světa v chorvatském prostředí a toto dílo obohacuje literaturu o retrospektivní autobiografický diskurs ukotvený v prostoru, o senzibilní, ba až neurotickou útržkovitost⁴⁹ a výraznou poetizaci ženské zkušenosti.⁵⁰ Ačkoliv se může zdát, že je struktura románu chaotická, opak je pravdou. Jedná se o dílo s pevnou strukturou, která prostupuje několik časových rovin. Forma je selektivní tok vzpomínek a pocitů sdělovaných hlavní postavou – Irenou. Vrkljanová strategii sdělování cizích biografií prizmatem vlastní zkušenosti následně používá téměř ve všech svých prozaických dílech.

Už sám název románu je třeba chápat metaforicky. Hedvábí reprezentuje křehkou ženskou zkušenost, od níž se vše ostatní odvíjí. Vnější svět se do této vnitřní kontinuity, která tvoří tkaninu vyprávění, prostřihává nůžkami, reprezentantem zkušeností z mužského světa a ničí ji: „*Vzorek mořského koníka na hedvábí se pozvolna odmotává nad prodejním pultem a zachycený v tom pohybu zůstává ve vzpomínkách. Záhyby hedvábí jsou věčné. Nůžky, které ho stříhaly, měly ozdobnou rukojeť a byly tupé. Škrábance nůžek na pultu přežily vše, koupené hedvábí, jeho vzorek, můj strach. Protože koníkovi ublížili. Rozpůlili ho. Jeho hlava zůstala v obchodě, v roli hedvábí na polici. Jeho tělo pak ještě dlouho spočívalo na rubu už dávno obnošené sukně.*“ (přel. D. V.).⁵¹

Živa Benčićová⁵² typ biografie Ireny Vrkljanové nazývá geobiografií (geobiografia). Naráží tím na její zdůrazněnou místní lokalizaci. Každá fáze života Ireny je spjata s určitým místem reprezentujícím jednotlivou fázi jejího života⁵³. Obdobně Andrea Zlatarová upozorňuje na unikátní lokalizaci do vnitřních prostor, pokojů, kuchyní, které jsou plny věcí, obtisků prožitých životů.⁵⁴

Motiv pokoje/kuchyně v románu je dvojnásobný, představuje místo hrdinčina vlastního realizačního prostoru. Malá Irena je traumatizována tím, že její pokoj je průchozí, čímž je narušen její osobní prostor⁵⁵. Naproti tomu v jiné části téhož románu je pokoj/kuchyně objektem, představujícím izolaci, kterou její matka není schopná překročit. Vnímání Ireny

⁴⁹ Viz Vrkljan, I., *Naše ljubavi, naše bolesti*, Zagreb, 2004.

⁵⁰ Zachycuje v něm specifický vnitřní ženský svět stojícím v kontrastu se „skutečným“ vnějším světem, reprezentovaným restrikcemi nastavenými mužskými postavami. Zjevné je vymezení se proti patriarchální společnosti, reprezentované otcem a manželem Zvonimirem.

⁵¹ Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 22 (příloha č. 2).

⁵² Více viz Benčić, Ž., *Pisati o drugome, pisati o sebi*, in Fališevac, D., Benčić, Ž. (eds.), *Čovjek/prostor/vrijeme*, Zagreb, 2006, s. 407–429.

⁵³ Bělehrad je místem dětství, Záhřeb prostorem zrání a Západní Berlín budoucích nadějí.

⁵⁴ Viz Zlatar, A., *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, 2004, s. 84–6 vnímá motiv pokoje jako klíčový, protože se objevuje již v páté knize poezie *Pokoj ta strašná zahrada* roku 1966.

⁵⁵ Důležitost mít vlastní prostor, varianta vlastního pokoje Virgine Woolfové.

spisovatelky se soustřeďuje na popisy vnějšího, patriarchálního světa, jež obsahují velkou míru ironie: „*Nudná krajina pro ženy, ta chorvatská nížina pod Sljemenem [...] muži vysedávají pod „Starými krovy“, jedí jehněčí a popíjejí mladé bílé víno, ženy jsou tažné muly, matky a po nějakém čase i unavené milenky.*“ (přel. D.V.).⁵⁶ Patriarchální optika je zesměšněna vytvořením satirických variant lidových pořekadel mezi ta tradiční: „*Kdo se směje naposled, ten se směje nejlépe [...] Člověk člověku vlkem [...] Není všechno zlato, co se třpytí [...] Kdo tě bije, ten tě miluje [...] Kdo tě trestá, ten ti přeje jen to nejlepší*“ (přel. D. V.).⁵⁷

Vrkljanovou zajímá výhradně intimní sféra, ta veřejná zde slouží pouze jako realizační prostor té intimní, nikoliv jako potencionální platforma politické diskuze či filozofické debaty. Irena vnímá okolí pohledem dítěte postupně vyspívajícího v ženu, která hodnotí svět kolem sebe kritickým pohledem. Je odmalička vychovávána v určitém vzorci chování, očekává se chování tzv. „pokojevého dítěte“, dítěte, které musí zůstat bezmocné a nesmí nikdy vyrůst. Irena se této „kleci pohlavní“ vzepře, ale její matka ne. Hlavní hrdinka už jako malé dítě projevuje silnou vůli, chce vlastní prostor, chce jíst kukuřici prodávanou cikány, chce tvořit umění⁵⁸. Naproti tomu její matka zůstává pasivní a postupně se její vůle vytrácí.

Konfrontační optika je zřejmá z postavy despotického otce. Ten žije ve zcela odděleném mužském světě, do kterého jeho žena a tři dcery nepatří: „*Dívčí výchova. [...] doprovázela jsem matku do kosmetického salonu [...] doprovázela jsem ji ke kadeřníkovi [...] vybraná jako partnerka hospodyňky, prohlížela jsem si tytéž výlohy. Navzdory tomu si stále častěji, zdánlivě nelogicky, vybírám neurotického otce. On znamenal ten druhý, smysluplný život venku, vědění, knihy, rozhovory.*“ (přel. D. V.).⁵⁹ Dcery a žena představují pro něj, muže, břemeno. Jako malé ho nezajímají a hnusí se mu. I proto každý večer odchází ven a ony zůstávají doma. Otec malou Irenu psychicky deptá, v jedenácti jí nutí číst román Fjodora Michajloviče Dostojevského Idiot a následně ho převyprávět. Ke dvanáctým narozeninám od něj Irena dostává místo dárku dlouhý dopis, ve kterém si na ní vylévá svou hořkost. Jeho nadvláda se doma projevuje i určitou strnulostí. Nikdy se zde nehovoří přímo, vše tělesné je tabuizované a obklopuje se hradbou mlčení: „*Doma se otec zeptal, jestlipak si jí to už řekla a matka kývla hlavou. On se vlastně zeptal, jestli mi vysvětlila, jak se rodí děti [...] jazyk mých rodičů pod kterým ležela tajemství a vše nevyslovené jsem přijímala bez otázek, bez touhy*

⁵⁶ Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 56 (příloha č. 3).

⁵⁷ Vrkljan, I., tamtéž, s. 82–83 (příloha č. 4).

⁵⁸ Ale její život dostává nový směr až v Záhřebu po zkušenostech se Stančićovými a Elikou.

⁵⁹ Viz Vrkljan, I., cd., s. 23 (příloha č. 5).

poznávat [...] brzy jsem pochopila, že oni o skutečných problémech nemohou mluvit.“ (přel. D. V.).⁶⁰

Pokud budeme pátrat po obecných charakteristikách ženského psaní u Vrkljanové, lze v díle *Hedvábí, nůžky* nalézt jak v rovině ideologické, tak narativní. Z ideologického hlediska je podstatné vědomí pohlavní příslušnosti a z toho vyplývajících očekávání společnosti. Bereme-li v úvahu existenci pohlavní konstrukce v muži ovládaném prostředí, jsou Irenina revolta a hledání vlastního prostoru problémem její identity. Ta sama o sobě je proměnlivým konstruktem, mění ho člověk sám během života v reakci na okolí, kdy se přizpůsobuje dominantní většině. Proto jsou v románu rozebírány tři okruhy vnímání sebe sama: 1. individuální versus kolektivní, 2. já a druzí versus my a druzí, 3. Irena vzhledem k ostatním versus žena v patriarchální společnosti.

Tradiční „ženskou sférou“ bytí a realizace je ta „domácí, kuchyňská, intimní“, typická svou uzavřeností oproti venkovnímu světu vyhrazenému pro muže. Pokoj/kuchyně je tedy místo ženské realizace a v románu je toto rozdělení ve dvojím provedení. Domácí kuchyně je sterilní, neosobní, díky disperzi ženské identity v patriarchálním prostředí. Základním problémem jejích rodičů je otažitost, kterou nejsou schopni překonat. Vrkljanová jasně vidí příčinu tohoto stavu v patriarchální výchově, kdy jsou z žen vychovávány krásné loutky řízené otci a později manželi. Matka se přizpůsobuje řízení muže (není schopna sama rozhodovat) a otec je dominantní egocentrik, který jen nařizuje. Tento mocenský vztah způsobuje, že jejich světy jsou si vzdáleny. Naopak umělecká kuchyně v domě přítele Stančice je díky rovnosti harmonická. Je odrazem jeho vztahu ženou Melitou, kde jsou oba rovnocennými partnery. Diskutují spolu o politice, stejně tak i o umění. Nežijí v oddělených vnitřních světech, ale jsou si rovni ve všem.

Dalším znakem je vědomí ženské solidárnosti. Vztahy mezi ženskými postavami, tedy matkou, Irenou a dvojčaty, vycházejí z ženské zkušenosti a pojí je pouto porozumění. Irena se například o nevěře manžela dozvídá od sousedky, která ji upozorňuje, že si její manžel přivedl do jejich koupelny cizí ženy⁶¹. Oproti tomu otec je reprezentant sféry dominance a prázdnoty. Je cizinec, jež dcerám a ženě nerozumí a jejich vztahy jsou založené na vynucování poslušnosti, což je zjevné ve vztahu s manželkou. Irenina matka by se mohla osvobodit od dřívějšího způsobu života, po otcově smrti, avšak není toho schopna. Neustále žije v naučeném vzorci chování⁶², nedokáže samostatně žít a rozhodovat, to za ni musí dělat

⁶⁰ Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 89 (příloha č. 6).

⁶¹ Viz tamtéž, s. 48–49.

⁶² Nejdříve za ní myslí matka, později manžel, který v ní svým despotizmem uduší poslední zbytky samostatnosti a drží ji doma, nedovolí vycházet ven. Viz tamtéž.

někdo jiný⁶³: „*Moje matka sedí v jednom pokoji ve čtvrtém patře v Záhřebu a nemůže slovy vyjádřit svůj stesk. Moje sestry dlí vzdáleny jedna od druhé ve svých kuchyních.*“ (přel. D. V.).⁶⁴

Je zjevné, že Vrkljanová pracuje s výraznou ideologizací, muži jsou většinou negativní, dominantní, silní, zvyklí prosazovat svoji vůli, očekávající službu a bezvýhradnou oddanost. Oproti tomu ženský subjekt je pozitivní, obětující se, trpící, ale zároveň slabý a neschopný obstát v konfliktu. Útočí na tradici falocentrického psaní tím, že ho převrací. Zatímco v klasickém literárním kánonu jsou obvykle negativa přisouzeny ženským postavám, zde je tomu opačně, nositeli negativ jsou většinou muži, produkty falocentrické výchovy.

V narativní rovině Irena Vrkljanová k destabilizaci fikčního světa používá výraznou autofikci, autorka je zároveň vypravěčkou a hlavní postavou. Používá tzv. „efekt reálného“, protože i když se děj zakládá na reálných situacích, je literární fikcí⁶⁵. Vše v diskursu je fikce, protože vše mezi realitou a absolutní fikcí je literatura⁶⁶, i když se Vrkljanová pokouší tuto hranici smazat přidáním rodinných fotografií na závěr knihy⁶⁷. Následujícím krokem je dekompozice struktury, typická útržkovitostí, převrácením tradičních vyprávěcích postupů a chaotičností kompozice, projevující se rezignací na pevnou syžetovou stavbu a časovou konsekvenci. V případě Hedvábí, nůžek je to dělení do tří částí⁶⁸ a následné vkládání deníkových záznamů, citátů, ironických textů. Tříštění textu a vršení jednotlivých, zdánlivě nesouvisejících, střípků z minulosti bez logické konsekvence vytváří chaos, který je odrazem subtilního vnitřního světa ženy. Pro autorku je více než u ostatních autorek ženského psaní zjevná poetizace prózy v konstrukci vět a pronikání lyrických obrazů do textu.

⁶³ Funkci otce po jeho smrti přebírá sestra Věra, která odchází do Francie, za ni opět musí přijít někdo další.

⁶⁴ Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 9 (příloha č. 7).

⁶⁵ Autorka v mnoha rozhovorech často zdůrazňuje, že se nejedná o reálnou biografii, situaci přirovnává k hedvábným šatům koníkem, které ve skutečnosti je nikdy neměla, srov.: Vrkljan, I., *Naše ljubavi, naše bolesti*, Zagreb, 2004, s. 124–8., viz www.moderna-vremena.hr/zaratus/kolum.asp (accessed 20. 11. 2010).

⁶⁶ Fikce být má elementy reality jí není, problematice pseudoautobiografie viz Sablič-Tomić, H., *Intimno i javno – ogledi o suvremenoj autobiografskoj prozi*, Zagreb, 2002, s. 45–87.

⁶⁷ Stejnou tvůrčí strategii použila i v románu *Marina*, kde ke svým a Dořiným fotografiím přidala i fotografie Mariny Cvetajevové.

⁶⁸ První část *Dětství v království (Djetinjstvo u kraljevini)*, druhá *Dlouhé časy (Duga vremena)* a třetí *Pohyb (Kretanje)*.

2.4. Slavenka Drakulićová (*1949)

2.4.1. Biografie Slavenky Drakulićové

Tvorba Slavenky Drakulićové vychází z pozice autorky/feministky uvědomující si aktuální literární proudy a schopné s nimi pracovat. Andrea Zlatarová tvrdí, že přiřadit k její tvorbě atribut feministický znamená přijmout konotace, které z toho vyplývají, tedy sociální a politické významy⁶⁹. Zlatarová tím míní, že v případě Drakulićové je recepce jejího literárního díla propojená s recepcí spisovatelky a společensky angažované osoby. Drakulićová je jednou ze spisovatelek, která konstituovala ženské psaní jako literární směr v chorvatském prostředí, nicméně vzhledem k jisté monotematicnosti, žurnalistickému způsobu psaní a citově angažované feministické optice je vnímána jako populární spisovatelka, jíž se nedostává literárních kvalit⁷⁰. Faktem zůstává, že v zahraničí je nejvydávanejším chorvatskou autorkou všech dob⁷¹ a držitelkou řady světových literárních ocenění⁷².

Dílo Slavenky Drakulićové je dvojího typu – tvorba esejistická, obvykle využívající retrospektivní vzpomínky jako prostor pro vyjádření vlastních postojů a tvorba románová, v níž se autorka zabývá konstituováním ženského já prostřednictvím tělesnosti. Paradoxně se v její tvorbě reálná biografie objevuje více než u jiných autorek, jež v této práci zmiňují. Navíc je tento dojem posílen častým použitím *ich-formy*. Osobní zkušenosti Drakulićové⁷³ se odrážejí ve vymanění z tradičních rodinných vazeb, posílení kosmopolitismu a zároveň v jisté společenské neukotvenosti.⁷⁴ Od sedmdesátých let studovala na Záhřebské univerzitě. Zde se díky působení ve feministických organizacích při katedře sociologie začala aktivně věnovat žurnalistice⁷⁵, která se stala její profesí.

⁶⁹ Viz Zlatar, A., *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb, 2004, s. 107–109.

⁷⁰ Dodnes se objevují názory o marginalitě její tvorby, více viz Novak, S. P., *Povijest hrvatske Književnosti*, svezak III., Split, 2004.

⁷¹ Ke konci roku 2007 vyšlo ve 20 zemích kolem sta vydání jejích knih <http://www.nacional.hr/articles/view/13136/5/> (accessed 12.5.2011).

⁷² Obdržela např. Fulbrightovu cenu r. 1990, nebo Literární cenu za evropské porozumění r. 2005 na knižním veletrhu v Lipsku. Tamtéž.

⁷³ Narodila se 4. května 1949 v Rijece do vojenské rodiny, otec Ivan, byl značně autoritativní. Proto již v šestnácti letech, odešla z domova a vydala se na cestu „za poznáním“ po Evropě v duchu hnutí hippies. Po návratu do Jugoslávie, pokračovala v přerušném vzdělání, ale studium nedokončila vzhledem k neočekávanému těhotenství a narození dcery Rujany. Více viz <http://globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=216&ClanakID=6019> (accessed 12. 5. 2011).

⁷⁴ Druhé studium absolvovala roku 1976, více viz *Croatian literature 2000–2003 Catalogue*, Zagreb 2004, s. 53.

⁷⁵ Po absolvování studií sice krátce působila jako pedagožka, ale záhy se profilovala se jako feministicky zaměřená novinářka, jejíž specializací byly s významnými osobnostmi, např. s Noamem Chomským, Glorií Steinovou či Betty Friedanovou, pro časopisy *Danas*, *Polet*, *NIN* či *Start*. Více viz <http://globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=216&ClanakID=6019> (accessed 12. 5. 2011).

Jako její prvotina vyšel výběr ze sloupků pod názvem *Smrtné hříchy feminismu: ukázky z koulologie*, dílo považované díky spojení genderové uvědomělosti a boji proti patriarchálním konvencím za „kultovní“ počín jugoslávského feminismu. Autorka v něm z konfrontačního úhlu pohledu rozebírá témata rezonující v jugoslávské/chorvatské společnosti⁷⁶. Z literárního hlediska je sbírka spíše zajímavá jako soubor autorčiných zdrojů a postupů, z nichž později čerpá.

Její první román *Hologramy strachu* (*Hologrami straha*, 1987) byl původně psán jako reportáž do týdeníku *Start*, avšak zástupce šéfredaktora Mladen Pleše Drakulićovou přesvědčil, aby text zpracovala do knižní podoby⁷⁷. To se odráží v žurnalistickém stylu, kterým je napsán. Hlavní hrdinka, záměrně bezejmenný subjekt, se smíruje s postupnou dysfunkcí vlastní tělesné stránky způsobenou pozvolným selháváním ledvin. Tento fyzický rozklad má v románu metaforický odraz v nefunkčních rodinných vazbách patriarchální společnosti. Ač by se mohlo zdát, že inspirací k napsání byly reálné zkušenosti Drakulićové s dlouhodobou chorobou⁷⁸, nejde pouze o retrospektivní autobiografický diskurs. Helena Sabličová-Tomićová upozorňuje, že ideovým základem textu nejsou jen vlastní zkušenosti, ale i inspirace knihou Susan Sontagové *Nemoc jako metafora* (*Illness as Metaphor*, 1997), ve které Sontagová zkoumá možnosti širšího chápání bolesti v rovině fyzické, politické i sociální⁷⁹. Monotónní přežívání od dialýzy k dialýze a neustálá přítomnost bolesti jsou předzvěstí očekávané smrti. Ta je spouštěčem série retrospektiv, jež jsou pomyslným tělem románu. Jak Sabličová-Tomićová, tak Krešimir Nemec⁸⁰ si všimají holografické struktury těchto retrospektiv, projevující se náhlým zachycením jednoho obrazu a následným náhlým přechodem k dalšímu. Nemec také na toto dílo nahlíží jako na svébytnou analogii jiné výrazné výpovědi z nemocničního lůžka v chorvatské literatuře, románu Vladana Desnici *Jara Ivana Galeba* (*Proljeća Ivana Galeba*, 1957).⁸¹

U Ireny Vrkljanové se hlavní hrdinka staví do opozice vůči mužskému světu reprezentovanému dominantním otcem. U Slavenky Drakulićové tuto symbolickou úlohu zástupce patriarchálního světa přebírá matka. Ta se spolupodílí na zamlčování tělesnosti, což

⁷⁶ Používání tabuizovaného znásilnění, jako příkladu ženského společenského stigmatu. Drakulićová na základě polemiky s Veselkem Tendžerou vytváří pseudovědu koulologii (mudologija), která je založená na sexizmu, tradicionalizmu a totalitarizmu. Vychází z názoru, že varle (tj. pohlavní příslušnost), je to co ovlivňuje světonázor muže. V některých feministických textech koulologie funguje jako synonymum machismu, více viz <http://www.zarez.hr/173/kritika5.htm> (accessed 12. 5. 2011).

⁷⁷ Více viz <http://globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=216&ClanakID=6019> (accessed 12. 5. 2011).

⁷⁸ Autorka trpěla od roku 1979 dědičnou chorobou ledvin a na transplantaci čekala od roku 1980 do roku 1986.

⁷⁹ Viz Sablič-Tomić, H., *Gola u snu: O ženskom književnom identitatu*, Zagreb, 2004, s 116–8.

⁸⁰ Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003, s 352.

⁸¹ I v něm subjekt, ač v tomto případě mužský, v ich formě rekapituluje v předtuše blízké smrti svůj život. Viz tamtéž. Román vyšel r. 1967 ve slovenském překladu Jozefa Em. Cubinka jako *Vlnenie Jari a umenia*.

slouží jako prostředek kontroly. Tímto matka pomyslně narušuje sféru ženské sounáležitosti, která je často přítomna v ženském psaní.⁸² Právě takový vztah matky a dcery je tématem románu *Mramorová kůže* (*Mramorna koža*, 1989). Tématu tělesnosti se věnuje i pozdější román *Božský hlad* (*Božanska glad*, 1995). V tomto případě je sice zkoumán tradiční milenecký vztah mezi mužem a ženou, ale fascinace blízkou osobou ústí do drastického závěru. Hlavní postava románu, polská studentka Tereza, se chce navěky sjednotit s milovaným mužem jeho fyzickým pozřením. Metaforická touha být navždy spojen v jednu bytost je dle Krešimira Nemce populární literární téma, které v románu dostává nový obrys: „*U Shakespeara, nebo v romantické literatuře kvůli nemožnosti realizovat milostné štěstí milenci páchali sebevraždy, v Božském hladu někdo z nich musí (násilně) zemřít, aby navždy zůstali spolu a dosáhli věčného štěstí. Novinka je v tom, že „iniciativu“ v „osudovém vztahu“ přebírá toužící ženský subjekt, proto se někteří kritici na základě Tereziny „vzpoury“ domnívají, že se jedná o radikální feministickou tezi o generické nadřazenosti*“ (přel. D. V.).⁸³

Román *Jako bych nebyla* (*Kao da me nema*, 1999) má reportážní formu. I zde sledujeme příběh mladé ženy, která se vyrovnává s pomyslnou zradou vlastního těla. V tomto případě jsou ale příčinou vnější okolnosti. Hrdinka S., jejíž celé jméno čtenář nezná, se musí vyrovnat s nechtěným těhotenstvím⁸⁴ – následkem válečného znásilňování. Drakuličová velmi přesvědčivě zachycuje proměny psychiky v extrémní situaci, byť se prvky ženského psaní omezují jen na volbu intimního tématu.

Počátkem devadesátých let dvacátého století Slavenka Drakuličová odešla do emigrace⁸⁵, částečně i díky kauze „Čarodějnic z Ria“. V Chorvatsku byla vnímána dle svých vlastních slov jako zrádce, ona však sama sebe vnímala jako člověka v politické opozici.⁸⁶ Díky tomu, že se od konce osmdesátých let etablovala jako dopisovatelka renomovaných zahraničních novin⁸⁷, byla na západě pozitivně přijímána. Po vypuknutí války v bývalé Jugoslávii následoval navíc zvýšený zájem o spisovatele z tohoto regionu. Její články, zachycující politickou situaci, jí v zahraničí přinesly popularitu, ale v Chorvatsku vedly k názorové konfrontaci. Následkem toho nebyla její díla v Chorvatsku v devadesátých letech

⁸² S teoriemi o ženském já existenčně spjatém s matkou se setkáváme v tvorbě Nancy Chodrowové.

⁸³ Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003, s. 354 (příloha č. 8).

⁸⁴ Sledujeme přerod mladé ženy v oběť a opět v lidskou bytost a následnou vítězku v momentě, je schopna se vyrovnat s traumatem a podat svědectví před soudem, díky němuž se dostanou před soud její trýznitelé.

⁸⁵ Dalšími důvody byla cesta za manželem do USA a výpověď z práce, listy *Danas* a následně i *Novi Danas* opakovaně kritizovali politický režim Franja Tuđmana, po jejich privatizaci noví majitelé stávající redaktory propustili <http://globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=216&ClanakID=6019> (accessed 12. 5. 2011).

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ V listech *The Nation* a *The New Republic*.

téměř publikována, a pokud ano, tak zcela výjimečně v minimálních nákladech v méně vlivných vydavatelstvích.

Esejistická tvorba Drakulićové je většinou, kromě již několikrát zmiňované výrazné inspirace žurnalismem, více konfrontační. Je charakteristická zobrazením každodennosti socialismu z ženského pohledu. Díky analýze zobrazení vnitřního světa hrdinek a příslušnosti ke kolektivnímu ženskému povědomí jej lze částečně přiřadit k ženskému psaní.

Zatímco její první esejistická sbírka psaná v angličtině *Jak jsme přežili komunismus a ještě se smáli* (*How we survived communism and even laughed, London 1992*), zachycovala šedivou realitu v zemích bývalého východního bloku, další sbírky spojovalo téma války. Vyrovnávání se s poválečnou situací je tématem sbírek *Balkán Expres* (*The Balkan Express, New York 1993*) a *Kavárna Evropa* (*Cafe Europa: life after communism, London 1996*). V Chorvatsku její eseje vyšly až ve výboru *Jak jsme přežili komunismus* (*Kako smo preživjeli, Split 1997*)⁸⁸ a jejich kompletní překlad teprve v rámci sebraných spisů v roce 2003.

Slavenka Drakulićová volí komerčně zajímavé náměty. Nekomplikovaný jazyk, parodický humor a nevelký rozsah jejích děl stojí za čtenářským úspěchem. Jednoduše koncipovaný text většinou neobsahuje skryté významy a aluze, jak je tomu například u Dubravky Ugrešićové, ale má spíše formu reportáže. Drakulićová přednostně píše pro zahraniční, anglo-americké vydavatele, a možná i to je důvod, že jsou její díla zaměřena na masového čtenáře, což v poslední době vede k určité devalvaci autorčiných literárních kvalit. Je to zřejmé například ze sbírky esejů portrétních válečné zločince souzené v Haagu nazvané *Ani mouše by neublížili* (*Oni ne bi ni mrava zgazili, 2004*), knihy *Tělo jejího těla – příběhy o dobrotě* (*Tijelo njenog tjela – priče o dobroti, 2006*)⁸⁹ a literární biografie mexické malířky Fridy Khalo *Frida čili o bolesti* (*Frida ili o boli, z roku 2008*).

Zatím poslední dílo Slavenky Drakulićové *Myš v múzeu komunizmu a iné životy pod psa* (*Two Underdogs and a Cat. Three Reflections on communism, Kalkata 2009*) je o kratičká práce věnovaná percepci komunismu očima zvířat.⁹⁰ Jedná se. V češtině jsou dostupné dva tituly, výbor esejů *Jak jsme přežili komunismus*⁹¹ a *Ani mouše by neublížili*⁹². Některé její eseje vycházeli v časopisu *Respekt*⁹³. V červnu 2007 byla Slavenka Drakulićová hostem 18. festivalu spisovatelů v Praze.

⁸⁸ Jedná se o výběr ze sbírek: *Jak jsme přežili komunismus a ještě se smáli*, *Balkán Expres* a *Kavárna Evropa*.

⁸⁹ Román původně určený pro americký trh, vyšel v překladu dcery Rujany Jegerové, kniha vznikla jako poděkování dobrovolné dárkyni ledviny, snaha „vyprávět příběhy lidských andělů“, sklouzává k patetismu.

⁹⁰ Je českým čtenářům dostupné ve slovenském překladu Jany Juráňové.

⁹¹ V překladu Roberta Vindiše a Daniely Slavíkové v roce 2005 v Praze v nakladatelství NLN.

⁹² V překladu Richarda Podaného v roce 2006 v Praze v nakladatelství BBart.

⁹³ V roce 2008 otiskl časopis *Respekt* její 2 eseje (*Muž který ví až moc a Zase jeden historický den*) převzaté z časopisu *The National*. Viz <http://www.thenation.com/doc/20080310/drakulic> (accessed 12. 5. 2011).

2.4.2. Rozbor románu Mramorová kůže

Román *Mramorová kůže* je ve tvorbě Slavenky Drakulićové asi nejzářnějším příkladem tvůrčí poetiky vycházející z ženského psaní. Nacházíme v něm posun od konfrontačního pojetí vnímání reality Vrkljanové ke zkoumání a rozvíjení vlastního, ženského já. Zaměřuje se na intimní ženskou sféru vnímanou prostřednictvím tělesnosti. Ztotožnění se subjektu s jeho vnější schránkou je absolutní: „*My nemáme tělo, my jsme tělo*“.⁹⁴ Tělo je epicentrum všech vjemů a prožitků (biologická funkce), ale zároveň i bolestivých zkušeností, primárně vycházejících z konfliktního vztahu s matkou (kognitivní funkce). Název románu je odkazem na matčinu kůži, která je dokonale bílá a hladká, zároveň ale chladná, sterilní a neschopná projevu jakéhokoliv citu. Jak upozorňuje Krešimir Nemec, díky volbě tohoto tématu bývá Drakulićová často srovnávána s Marguerite Durasovou⁹⁵.

Základní konflikt románu leží v odcizení matky a dcery, které dosáhlo téměř až archetypálního rozměru. Kolem tohoto ústředního tématu se rozvíjí děj postrádající pevnou fabuli, soustředěný na citovou a recepční rovinu. Očekávání ženské sounáležitosti vycházející z pohlavní příslušnosti není naplněno. Matka nechce připustit dospívání dcery. V momentě, kdy začíná menstruat a stává se tedy biologicky ženou, ji namísto očekávané iniciace do světa dospělých začíná vnímat jako konkurenci a odmítat. Když hrdinka poprvé menstruuje, matka projevuje nechuť k ní i jejím tělesným projevům. Vštěpuje jí tak pocit viny za vlastní tělo a překročení pravidel: „*Je mi dvanáct. Vložka mezi nohama je už úplně nacucaná, vím, že pokud s tím něco neudělám, krev proteče nejdřív na noční košili, potom na prostěradlo, pak matraci, na podlahu – dál, dál až na chodbu, do jejího pokoje [...] budí mě ráno, všechno jsi znečistila [...] vstaň a okamžitě to vyper, sedím na posteli nahá a pláču, jako bych byla plná nespravedlnosti, která ze mě nikdy nevyteče [...] tělo, jako prokletí*“⁹⁶ (přel. D. V.),

Citová rovina plně přebírá funkci okolního světa, postavení hrdinky není zpochybňováno vnější společností, ale vlastní matkou, která je v románu symbolický zástupce patriarchátu s jasně určenými představami o ženské roli. Matka svou určenou roli navenek beze zbytku splňuje, ačkoliv v očích dcery je krásnou, nicméně prázdnou schránkou, neschopnou naplnit její citové potřeby: „*Říkali o ní, že je krasavice. Její krása byla výjimečná [...] ta její zářející nepřirozená krása, která za sebou zanechává prázdnotu*.“ (přel. D.V.).⁹⁷ Celý děj románu je vlastně motivován touhou dcery po náklonnosti matky. Je však ve své

⁹⁴ Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 174 (příloha č. 9).

⁹⁵ Viz Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. Rodine*, Zagreb, 2003, s. 354.

⁹⁶ Drakulić, S., cd., s. 195–196 (příloha č. 10).

⁹⁷ Tamtéž, s. 202, (příloha č. 11).

snaze trvale odmítána, takže nakonec vnímá matku, která měla být tou nejbližší bytostí, s pohrdlivým odstupem.

Drakulićová, obdobně jako Vrkljanová, pracuje s negativní ideologizací mužských postav. Otec, trvale nepřítomný v celém textu, je jakási vzdálená narcistní figura. Matčin milenec, otčím, je zase objektem, kvůli kterému se stupňuje rozkol matky s dcerou. Je příčinou definitivního rozchodu mezi nimi: „*Muž je stále mezi námi. On. Nepřítomný, zapomenutý, odhozený, prokletý. Opět je mezi námi, mezi našimi těly, naším opětovným setkáním. Mezi holou kůží a oblečením.*“ (přel. D. V.)⁹⁸, ale jeho přítomnost zanechává pouze okrajovou stopu. Oba muži jako kdyby nebyli, jejich životy jsou jen prostředky, s jejichž pomocí se posouvají ženské biografie, což představuje obrácení tradičního schématu „ženy která není“.

V patriarchální kultuře je ženské tělo prostředkem ovládnutí ženy, její sexualita je v duchu biblického potlačení tělesnosti tabuizovaná a polarizovaná. Zatímco mateřská sféra je tradičně vnímána jako čistá, asexuální, oproti tomu projevy sexuality jsou vyhrazeny pro lehké ženy. V konvenčním vnímání je tělo a procesy z něj vyplývající tím nejintimnějším, patřícím plně do soukromé sféry, jež nesmí být prezentována na veřejnosti. Matka před hrdinkou skrývá svoji tělesnost. Dcera ji nesmí vidět nahou, nesmí se jí dotknout. V momentě, kdy se o to pokusí, je odmítnuta, protože dotýkat se náleží jen „jeho“, tedy mužské, ruce. Hrdinka je náhodně svědkyní sexuálního aktu mezi matkou a otčím, není schopná pochopit, že jeho se matka něžně dotýká, zatímco ji ignoruje. Právo na dotyk je tak spíše sporem o dominanci, matka z pozice mocenské nadřazenosti vyvolává u dcery pocity méněcennosti.

Dcera si vytváří vlastní identitu na úplném protikladu hodnot své matky. Bolest z odmítnutí pak ventiluje dvojím způsobem: přijetím pozornosti matčina partnera a později v dospělosti vytvořením erotické plastiky matčina těla. Zatímco nevěru partnera matka přechází mlčením, fotografická reprodukce plastiky uveřejněná v novinách má za následek pokus o sebevraždu. Hrdinka tvorbou erotického mramorového aktu „*Tělo mojí matky*“ vynáší „ven“ to, co mělo očima veřejnosti zůstat skryto. Tím se konečně vyrovnává s traumaty dospívání a stává se z ní plnohodnotná osobnost nezávislá na zažitých konvencích. Naopak pro matku je tento moment časem rozkladu dokonalosti. Pokusí se o sebevraždu a právě toto přiznání křehkosti ji opět přibližuje k dceři a jejich vztah se dostává na pomyslný začátek příběhu. Matka s dcerou mají šanci navázat na přerušený přirozený vztah: „*Bude mi stačit, abych v sobě uchovala nový obraz. Už teď vím, že ten obraz její hořkosti bude začátek něčeho*

⁹⁸ Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 250 (příloha č. 12).

*nového. Nitě, která mě přivede k sobě samé. [...] Tak bych si dala kávu, říká. [...] zatímco budu upíjet malý doušek čerstvě uvařené kávy, zapomnění mi, jako teplá, voňavá tekutina, konečně sklouzne do krku.*⁹⁹(přel. D. V.).

V narativní rovině Drakulićová používá zkratkovitý styl psaní, jednoduché vyjadřování, hypersenzibilitu a neustálé tékání, kteréžto rysy jsou pro ženské psaní charakteristické. I přes pokusy o dekompozici struktury využitím asociativních retrospektiv a absenci fabule se stále pohybuje ve formě tradičních narativních konvencí. Zajímavým aspektem románu je tematizace barevnosti, bílá slouží jako barva nevinnosti, ale také vyjadřuje chlad mramoru, rudá představuje barvu krve, hanby, i kontinuity.

⁹⁹ Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 286 (příloha č. 13).

2.5. Dubravka Ugrešićová ('1949)

2.5.1. Biografie Dubravky Ugrešićové

Dubravku Ugrešićovou lze zařadit do korpusu ženského psaní, nicméně faktem je, že její tvorba daný rámec přerůstá, protože v osmdesátých letech je její dílo primárně zařaditelné k postmoderní literatuře. Jako spisovatelka se Dubravka Ugrešićová začala prosazovat od konce sedmdesátých let. Nejdříve jako autorka dětské literatury, její prvotinou byla v roce 1971 kniha pro děti *Malý plamen* (*Mali plamen*, 1971) a tvorbě pro děti se věnovala i později, napsala knihy *Filip a Srečica* (*Filip i Srečica*, 1976) a *Domáci strašidla* (*Kućni duhovi*, 1988). Od osmdesátých let dvacátého století plně přechází k próze po dospělé. Její tvorbu můžeme rozdělit do dvou rozdílných tvůrčích období¹⁰⁰: prvního v duchu postmoderní fikce, nepřiliš vázané na realitu a druhého, zasazeného do kontextu dobové situace, na kterou reaguje (od roku 1991). Je třeba zdůraznit, že už její tvorba pro děti v sobě nese znaky postmoderny. Fascinace narativními strukturami a formou literárních děl patrně vychází z jejího zájmu o komparatistiku a ruskou moderní literaturu¹⁰¹, v důsledku čehož se její znalost literárních tradic a souvislostí odráží v tvorbě. Do konce osmdesátých let paralelně pracovala v akademickém prostředí a spolupracovala na řadě televizních pořadů a filmů, kde působila jako scénáristka pořadů pro děti.

V prvním období tvorby Ugrešićová čerpá z poetiky tzv. fantastické prózy¹⁰² a prvky postmoderní fikce jsou velmi výrazné. Autorka pracuje s poetikou campu, jež je pro její tvorbu typická¹⁰³. Díla většinou obsahují hojné aluze na kanonizovanou literaturu, obvykle ruskou klasiku. Ukazuje vyprázdňenost jednotlivých žánrů a literárních postupů díky využití parodie a persifláže masových brakovních žánrů jako romány pro ženy či detektivky. Ženské psaní je v textech přítomno spíše jako sekundární znak, teprve až v druhém tvůrčím období po roce 1992 se ideologická rovina ženského psaní projevuje výrazněji.

¹⁰⁰ Srov. Lukić, J, Pisanje kao antipolitika, in *Reč*, r. 2001, č. 66, s. 73–102 a Zlatar, A., *Tekst, tijelo, trauma*, 2004, s. 123.

¹⁰¹ Vystudovala na záhřebské filozofické fakultě komparatistiku a rusistiku, absolvovala stáž na MGU, pracovala na Ústavu literární vědy v Záhřebu (*Zavod za znanost o knjiženosti*), kde se podílela na překladech a vydávání řady teoretických publikací o ruské literatuře. V roce 1980 vyšla *Nová ruská próza* (*Nova ruska proza*), a v roce 1980 *Plivnutí v dlani* (*Pljuska u ruci*). V letech 1984 až 1993 spolupracovala s Alexandrem Flakerem na základní publikaci jugoslávské/chorvatské rusistiky *Lexikon ruské avantgardy* (*Pojmovnik ruske avangarde*).

¹⁰² V osmdesátých letech dvacátého století byl v Chorvatsku silný proud tzv. fantastické prózy, která se přiblížila čtenáři masové literatury. V obrovských nákladech vycházela díla autorů Pavla Pavličiće, Gorana Tribusona, či Veljka Barbijeriho v proslulé edici *HIT*. Jedná se o autory, kteří volí žánr fantastiky jako možnost pole svobodného vyjádření, kterou jim „reálná“ literatura neposkytuje a dodávají k němu prvky postmoderny. Nejde literaturu nekvalitní, pouze triviálnější a zaměřenou komerčněji.

¹⁰³ Camp je obtížně definovatelný a v umění charakteristický tím, že více než obsah je důležitá stylizace, ironie, teatrálnost, umělost a špatný vkus. Camp je vědomý kýč strefující se do středostavovské morálky a hodnot. Za průkopníka campu v literatuře je považována Susane Sontagová a její esej *Poznámky je campu* (*Notes on camp*, 1964).

Její první povídkovou sbírku *Póza k próze* (*Poza za prozu*, 1978) lze chápat jako předzvěst její pozdější tvorby, jakési postmoderní cvičení na témata vázaná na dobu studií a pobyt v Sovětském svazu. Skutečným tvůrčím průlomem je až následující novela *Štefica Cvekova v čelistech života* (*Štefica Cvek u raljama života*, 1981). V tomto díle si autorka ironicky pohrává se stereotypy vyplývajícími z ženské literatury a s určitým předpokladem její marginálnosti. Dle románu byl natočen v roce 1984 film *V čelistech života*, na jehož scénáři se Ugrešićová spolupodílela s režisérem Rajkem Grličem. Následovala další postmoderní sbírka povídek, *Život je pohádka* (*Život je bajka*, 1983), jejíž poetika je založena na přímé citaci a travestii již existujících literárních děl a postupů brakové literatury. Sbírka se skládá z povídek, které jsou přímými hříčkami s již existujícími texty a autorka si půjčuje známé situace, vyprávěcí postupy či autory samotné jako elementy textu, nebo reaguje na chorvatské feministické reálie. Jedna z povídek *Párek v horkém pečivu* (*Hrenovka u vrućem pecivu*) je feministickou variací na *Gogolův Nos*. Hlavní postava se jednoho dne probudí bez pohlavního orgánu, což otřese smyslem jeho existence. Je mužem který nemá koule, ztrácí smysl svého bytí, nemá „to“, čím je definován sám i čím muže definuje společnost.¹⁰⁴ Lubomír Machala ve své studii *Otazníky kolem postmoderny*¹⁰⁵ hovoří o tom, že v postmoderně se pozornost přenáší na proces tvorby, jde v ní o parodické přehodnocení původního textu, nebo se zde upozorňuje na šokující interpretaci zažitých vztahů a souvislostí. To vše jednotlivé povídky Dubravky Ugrešićové respektují.

Za následující román *Prosazování románu řeky* (*Forsiranje romana reke*, 1988), obdržela jako první žena v historii v roce 1988 cenu NIN za nejlepší román. Děj románu je založen na obdivu ke campu a lze v něm nalézt parodování žánrů brakové literatury, konkrétně červené knihovny a kriminálních románů psaných v duchu fantastické prózy.

Jestliže budeme přistupovat k rané tvorbě Dubravky Ugrešićové jako k celku, můžeme v ní nalézt obdiv k literatuře, ať klasické či campu. Klíčová je interpretace a samotný proces tvorby, kterou chápe jako hru. Autorku ani tak nezajímá originální přístup, nebo vytvoření unikátní poetiky, jako spíše možnost navázat a přetvořit poetiku již existující. V kratších pracích jsou zcela zjevné aluze na proslulá dříve napsaná díla. Přičemž autorka tato díla přetváří do svébytného celku, jenž na ně odkazuje, avšak nevykrádá je. Naopak, baví svými hrami a posuny významů a interpretací. To samozřejmě od čtenáře vyžaduje určitou dávku vědomí a spolupráce, což je možná jeden z důvodů opomíjení Dubravky Ugrešićové v chorvatské literární tradici.

¹⁰⁴ Zjevně autorka naráží na koulologii.

¹⁰⁵ Více viz Machala, L., *Otazníky kolem postmoderny* in Novotný, V.(ed.), *Postmodernismus v umění a literatuře*, Plzeň, 2003, s. 146–160.

V devadesátých letech dvacátého století byla Ugrešićová obdobně jako Slavenka Drakulićová zatažena do kauzy „Čarodějnic z Ria“. Tento traumatizující zážitek je zpracován v některých pozdějších dílech. Celá kauza vyvrcholila autorčinou dlouhodobou emigrací do Holandska. Snaha o obhajobu před veřejností neměla úspěch. Dubravka Ugrešićová se o svých pocitech později vyjádřila v tom smyslu, že nejhorší byla tichá nezúčastněnost jejích kolegů a přátel.¹⁰⁶

Dubravka Ugrešićová pokračovala v psaní v emigraci, avšak její poetika i tematika prošla změnami. Můžeme proto hovořit o druhém období její tvorby. Stává se společensky angažovanější a objevují se motivy vnitřní a vnější emigrace a izolace, bolesti a smrti. Reaguje na politické dění, sociální paradoxy na Balkáně a nacionalismy. V zahraničí byly publikovány tituly, které v samotném Chorvatsku vycházely se zpožděním, jako romány *Muzeum bezpodmínečné kapitulace* (*Muzej bezuvjetne predaje*, 1998) a *Ministerstvo bolesti* (*Ministarstvo boli*, 2004) a *Baba Jaga snesla vejce* (*Baba Jaga snjela jaje*, 2008). Poetika posledně zmíněného románu je založena na kontrastu tří absolutně odlišně psaných částí a dokazuje, že tvorba Ugrešićové neprochází stadiem devalvace kvality. Román obsahuje tradiční témata ženského psaní – autofikci, útržkovitost, specifickou ženskou zkušenost, senzibilitu a rozpad osobnosti/rozklad tělesnosti, zasazené do prostoru slovanského Balkánu¹⁰⁷. Příznivě přijaté jak zahraničními kritiky, tak i čtenáři, byly i knihy esejů *Americký fikcionář* (*Američki fikcionar*, 1993), *Kultura lži* (*Kultura laži*, 1996), *Zakázané čtení* (*Zabranjeno čitanje*, 2001) a *Nikdo není doma* (*Nikog nema doma*, 2005) a *Útok na minibar* (*Napad na minibar*, 2010).

Knihy Dubravky Ugrešićové jsou překládány a publikovány v mnoha světových jazycích včetně češtiny. Například sbírka esejů *Kultura lži, antipolitické eseje*¹⁰⁸, novela *Štefica Cvekova v čelistech života*¹⁰⁹ a povídka v *Goga a já v pátrání po „tom“*¹¹⁰. Autorčiny eseje¹¹¹ vycházely v zahraničním tisku, učila na řadě vysokých škol v Evropě i USA, žije střídavě v Amsterdamu a Záhřebu. Získala řadu ocenění, převážně v zahraničí a státech bývalé Jugoslávie¹¹². V samotném Chorvatsku byla nominována na cenu Ivana Gorana Kovačiče za nejlepší román roku 2009, kterou nezískala.

¹⁰⁶ Viz <http://www.zinfo.hr/hrvatski/stranice/faq/organiziranjezena.htm> (accessed 12. 5. 2011).

¹⁰⁷ Kromě autobiografické reference v první části románu, kde se autorka vyrovnává prostřednictvím vztahu se své senilní matce s vlastní osobní historií a traumaty.

¹⁰⁸ *Kultura lži, antipolitické eseje* v překladu Dušana Karpatského, Mladá Fronta, Praha, 1999.

¹⁰⁹ Ve sbírce novel *Pět jugoslávských novel* v překladu Ireny Wenigové, ODEON, Praha, 1985.

¹¹⁰ V antologii *V oběti řeky*, Albert, Brno, 2002.

¹¹¹ Mimo jiné v časopisech *Context*, *The Hedgehog Review*, *Vrij Nederland*, *Die Zeit*, *Neue Zürcher Zeitung*.

¹¹² Čestné uznání PEN klubu Bosny a Hercegoviny, 2002, Sarajevo.

2.5.2. Rozbor novely Štefica Cveková v čelistech života

Novela *Štefica Cveková v čelistech života* je postmoderní parodií žánru milostného románu, pro který se v českém prostředí vžilo označení červená knihovna. Tento paraliterární žánr vychází z patriarchálního kulturního modelu, který standardizuje jako ideální model ženských aspirací nalezení muže a vytvoření rodiny. Jak uvádí Janice Radwayová, milostný román má jasně daná pravidla, jež musí uspokojit očekávání čtenáře. Hrdinové jsou typizováni (krásná dívka a schopný muž), milostný vztah (vždy mezi mužem a ženou) je viděn očima hlavní hrdinky a nehledě na peripetie musí vždy končit šťastným koncem, tj. hrdinky v milující náruči manžela.¹¹³

Dubravka Ugrešićová naopak v novele tato pravidla využívá k parodii. Poetika novely je založena na přímé citaci a travestii postupů červené knihovny. Banální situace dostávají satirický nádech zveličením citové roviny. Zároveň se autorka staví zažitým konvencím volbou hlavní postavy. Štefica Cveková není velkou romantickou hrdinkou, ale pouhou čtenářkou červené knihovny, která svůj život žije v očekávání situací známých z milostných románů. Je vlastně protikladem toho, jak by měla hrdinka vypadat. Štefica je obyčejná, průměrná, nepříliš atraktivní a pasivní. Očekává, že ji každým okamžikem najde ten pravý muž, avšak v momentě, kdy stále nepřichází, se obrací pro radu k tetě, kamarádce, dokonce i do ženských časopisů: „*Je mi 25 let. Povoláním jsem písarka. Žiji s tetou. Myslím, že jsem ošklivá, když někteří známi tvrdí, že ne. Na rozdíl ode mne všechny moje přítelkyně jsou už dávno vdané, nebo mají chlapce. Jenom já nemám nikoho. Jsem opuštěná a smutná a nevím co si mám počít. Poradte mi.*“¹¹⁴ Ugrešićová paroduje metaforický hlad Štefici po lásce zoufalou konzumací pohádkových milostných příběhů a jídla: „*Štefica loupala po kouskách kůrčičku z grilovaného kuřete a kroupala ji. V televizi se myslivec chystal zabít Sněhurku [...] Štefica krájela rajčata. Sněhurka se seznámila s trpaslíky, kteří si prozpěvovali o tom, jak jdou do práce s veselou. Štefica ohlodala poslední kostičku z kuřete [...] přichvátala zlá macecha a dala Sněhurce jablko. Štefica pro začátek snědla jeden krémový řez [...] spocívala ještě jeden krémový řez a nalila si víno. Sněhurka ležela v rakvi [...] Štefica ochutnala jeden kousek pařížského pečiva – nebyl špatný [...] vyzunkla sklenici vína. Princ se Sněhurkou se rozjeli na bílém oři k zapadajícímu slunci [...] Ale co kdyby Sněhurka byla ošklivá? Pomyslela si Štefica a pustila se do dalšího krémového řezu [...] rychleji, kmitala Štefica*

¹¹³Více viz Radway, J., *Reading the Romance, Women, Patriarchy, and Popular Literature*, North Carolina, 1982.

¹¹⁴ Ugrešićová, D., *Štefica Cveková v čelistech života*, in *Pět Jugoslávských novel*, Praha, 1985, s. 368–9, překlad Irena Weinigová.

*lžičkou, rychleji*¹¹⁵. Štefica je z jedné strany mladá žena žijící v neustálém nadějném očekávání ideálního partnera, který by odpovídal pohádkovému ideálu, na druhé straně osamělá bytost. Chce být milována, ale neví si rady se svým životem. Její život není totožný s pohádkovými reáliemi milostné literatury, naopak je stejně marginální.

Autorka prostupuje kódy vysoké a nízké literatury, jejich kontrast je založen na vršení jednotlivých klišé (dopisů, rad pro hospodyňky) a palimpsestovému¹¹⁶ využití románu Gustava Flauberta *Paní Bovaryová*, ironizovaného výběrem relativně banálních úseků. Štefica z románu volí popisy zevnějšku a citových prožitků paní Bovaryové, pohybující se na hranici kýče. Ugrešićová záměrně klouže po povrchu, ani v nejmenším se nepokouší proniknout k podstatě věci¹¹⁷, žádná pravá podstata vlastně neexistuje, text je vyprázdněný, vyprávěcí postupy jsou záměrným estetizováním kýče v duchu poetiky campu. Celistvost je neúčelná, proto dochází v struktuře novely k jejímu rozbíjení. Text není lineární, vypráví ho různé postavy z různých perspektiv, vstupuje do něj autorka a v momentě, kdy není schopna naplnit očekávání čtenáře o zakončení příběhu, se obrací na svou matku s žádostí o radu: „*«Rozhodně přijď,» řekla maminka «bude u nás teta Seka a sousedka Maja, jako obvyčejně, a kromě toho Sekina přítelkyně z Brna, paní Jarmila a Majina makedonská švagrová [...] samé starší, zkušené ženy, dáme hlavy dohromady a uvidíš, něco vymyslíme.»*“¹¹⁸.

Text novely obsahuje linii vyprávěnou Šteficou, linii vyprávěčky, časopisové rady a ironické komentáře, které až při vnímání, tedy dle terminologie kterou používá Ugrešićová sešití, dávají celek. I proto je podtitulem románu „*Patchwork story*“. Vyprávěčka, iluzorní autorka textu Štefica, šije jak šaty, tak text, je tvůrkyní tkaniny ženského vyprávění obdobným způsobem jako hrdinky Ireny Vrkljanové a Slavenky Drakulićové. Nadpisy jednotlivých částí mají funkci novinových titulků, stručně upozorňujících na obsah článku. Vložené rady zase asociují rady pro hospodyňky z časopisů o domácnosti. Konstrukce textu je analogií psaní a šití, přičemž obojí se skládá z jednotlivých na sebe nenavazujících kusů, které až při složení/sešití dávají výslednou podobu. Ugrešićová používá v textu grafická znaménka naznačující stříh, takže si čtenář může doplňovat přílohy na různá místa a při každém čtení vytvářet nové varianty. Novela je výjimečná po jazykové stránce. V textu jsou kromě využití krejčovské terminologie (jako léga, hadovka, sámeček, střapeček) průběžně používána slova

¹¹⁵ Ugrešićová, D., Štefica Cvekova v čelistech života, in *Pět Jugoslávských novel*, Praha, 1985, s. 386–7, překlad Irena Weinigová.

¹¹⁶ Palimpsest je termín používaný ve středověku pro texty psané na pergameny zbavené původního zápisu, v postmoderní literatuře se text tvoří na základě textu jiného. Citace se vkládají bez odkazu na předchozí zdroj.

¹¹⁷ Viz Matonoha, J., *Psaní vně Logocentrismu*, in *Text v pohybu*, Praha, 2010, s. 134–5.

¹¹⁸ Ugrešićová, D., cd., s. 439.

spjatá s procesem šití, např. stříhnout, spíchnout, oentlovat jako svébytná analogie procesu psaní. Parodována je nejen struktura červené knihovny, ale i její terminologie, která užívá nadměrné množství přídavných jmen: „*Jeho něžná slova a temně horké tóny jako by Šteficu hladily [...] sálal ocelově mužnou energií [...] jako by bral do náruče haluz plnou rozkvétajících křehkých květů*“¹¹⁹.

Mužské postavy jsou vnímány výhradně očima hrdinky jako objekty zájmu a potencionální možnost jak dojít ke štěstí. Jednotliví nápadníci nejsou klasické vedlejší postavy, spíše představují kulturní archetypy (macho, mazánek, apod.), navíc jsou většinou zesměšnění vlastní neschopností nebo nerozhodností. Partner z večerního kurzu angličtiny Mr. Frndić není ničím jiným, než prázdným příslibem, který se v nadějích Šteficy stává vytouženým ideálem.

Novela je primárně postmoderním textem, ironizujícím červenou knihovnu, ovšem zároveň ji lze vnímat jako satiru na ženské časopisy a milostné romány představující ženám patriarchální uspořádání společnosti jako ideální model. Možností vnímání novely je několik: jako humoristický román, postmoderní hru se čtenářem či kritiku braku a společnosti, ve které jsou pevně zakotveny genderové stereotypy a společenské role.

¹¹⁹ Ugrešićová, D., Štefica Cvekova v čelistech života, in *Pět Jugoslávských novel*, Praha, 1985, s. 435, překlad Irena Weinigová.

3. Ženské psaní v chorvatské literatuře v 90. letech 20. století

3.1. Recepce ženského psaní v chorvatském prostředí v 90. letech 20. Století

Koncem osmdesátých let se v Jugoslávii začaly silněji projevovat nacionalistické tendence v jednotlivých svazových republikách. Tyto události vyvrcholily rozpadem Jugoslávie a sérií válečných konfliktů. Vyhlášení samostatné demokratické Chorvatské republiky roku 1991, v jejímž čele stanul Franjo Tuđman a následná chorvatská válka za nezávislost v rozmezí let 1991–1995, byly spojeny se vzednutím nacionalistických nálad a radikalizací společnosti.

V podstatě dochází k radikální polarizaci kultury, kdy se společnost, podporovaná státní agitací v kontextu války a boje za národní samostatnost, vrací k tradičním patriarchálním modelům. Ženy a jejich úloha jsou opět vnímány, a některé tak chtějí být vnímány, jako matky utěšitelky, jež nabízí synům vlasti svou pomyslnou náruč. Vlastní aspirace a hodnoty jsou obětovány v rámci zájmu kolektivu. Není proto divu, že i literatura prochází změnami. Jak uvádí Krešimir Nemec, kontinuální vývoj není přerušen, ačkoliv válka vychyluje literární proudy. Je zachována pluralita stylů, ale s ohledem na potřebu reflektovat stávající situaci narůstá produkce snažící se zdokumentovat prožité útrapy¹²⁰.

Renata Jambrešićová-Kirinová uvádí agitaci jako hlavní důvod negativního postoje společnosti vůči některým feministickým autorkám, které veřejně vyjadřují nesouhlas s válečnými hodnotami, autoritami a násilím na ženách v jakékoliv podobě. Dle ní je důvodem nepochopení ženského emancipačního modelu osmdesátých let dvacátého století, respektive snaha o návrat k modelu předchozímu, což samozřejmě vyvolá polemickou reakci, jež ústí ve veřejnou diskusi¹²¹. Vzhledem k potřebě jednotné ideologie je jakékoliv zpochybnění těchto hodnot chápáno jako národní zrada a nesouhlasící jedinci jsou vypuzeni, jak se stalo v případě Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové. Důvodem jejich odchodu ze země byla politická štvanice vzniklá kolem kauzy „Čarodějnic z Ria“. Pod tímto názvem se skrývá mediální lynč pěti veřejně známých autorek a kritiček vycházejících z tradic kritického feminismu, činných již od osmdesátých let – Vesny Kesićové, Jeleny Lovrićové, Rady Ivekovićové, Slavenky Drakulićové, a Dubravky Ugršićové. Tato kauza je považována za příklad politicky angažované, šovinistické, extrémně nacionalistické

¹²⁰ Viz Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb, 2003. s. 411–414.

¹²¹ Viz Jambrešić-Kirin, R., *Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih*, in *Reč*, r. 2001, č. 61/7, s. 175–197.

žurnalistické agitace.¹²² Vypukla v prosinci roku 1992 vydáním článku „*Babinec v Riu*“, od něhož je odvozen i celé kauzy¹²³, ale nejznámějším pamfletem je „*Chorvatské feministky znásilňují Chorvatsko*“¹²⁴, který vyvolal vlnu diskreditačních článků. Samotný text si jako záminku bere feministickou prezentaci války¹²⁵, ve skutečnosti však slouží jako tribuna pro ukazování prstem na osoby nesouhlasující s politickým vývojem. Stupňující se hysterie tisku a výhrůžky fyzické likvidace¹²⁶ vedly k „dobrovolné“ emigraci všech pěti žen. Během této kauzy byla výše zmíněná pětice opakovaně kritizována za politické názory, nedostatek vlastenectví, morálně zpochybnitelné kvality a nedostatečnou úroveň tvorby. Situace se stabilizovala, ale mediální obraz i osobní životy byly poškozeny, díla Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové se ocitla na samém okraji chorvatské literatury¹²⁷. Následkem toho se uvědomělý, kriticky feministický přístup s politickými konotacemi z ženského psaní téměř vytrácí. Okrajově ho lze, kromě emigrační tvorby Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové, najít v dílech Rujany Jegerové, dcery Slavenky Drakulićové, nebo tvorbě Vedrany Rudanové v jednadvacátém století.

Pro rozvoj ženského psaní jsou až poválečná léta a druhá polovina devadesátých let dvacátého století obdobím demokratizačních tendencí. Velký rozvoj zaznamenala lokální feministická kritika, která se specializovala na aspekty ženského psaní. Autorky jako Andrea Zlatarová, Helena Sabličová-Tomićová, Dubravka Oraićová-Tolićová nebo Lada Čaleová-Feldmanová, publikovaly nejdříve časopisecké studie a po roce 2000 několik odborných monografií. V roce 1995 bylo založeno Centrum ženských studií (Centar za ženske studije), zaměřující se na ženská studia a vydávání odborných publikací týkajících se problematiky genderu v edici *Ženska infoteka*. Centrum vydávalo i vlastní časopis *Chléb a růže (Kruh i ruže)*¹²⁸. Ženskému psaní je obecně věnováno více prostoru v běžném tisku, jsou zakládány ženské knihovny a velké nakladatelské domy vydávají speciální řady zaměřené na tuto problematiku, např. nakladatelství Profil vydává edici Femina, Nakladni zavod Matice

¹²² Viz <http://www.zinfo.hr/hrvatski/stranice/faq/organiziranjezena.htm> (accessed 12. 5. 2011).

¹²³ Ač byl iniciátorem Slobodan Prosperov Novak (předseda chorvatského PEN klubu) v pozadí kauzy byla politická objednávka, viz http://www.women-war-memory.org/hr/vjestice_iz_ria/ (accessed 12. 5. 2011).

¹²⁴ Autorem textu „*Hrvatske feministke siluju Hrvatsku*“ uveřejněného v týdeníku Globus byl sociolog Slaven Letica, pozdější poradce F. Tuđmana, viz http://www.women-war-memory.org/hr/vjestice_iz_ria/ (accessed 12. 5. 2011).

¹²⁵ Negativně je vnímáno, že autorky berou znásilňování jako příklad mužské agrese, nikoliv jako příklad srbské agrese na chorvatských ženách, tamtéž.

¹²⁶ K textu „*Chorvatské feministky znásilňují Chorvatsko*“ byla připojená tabulka, obsahující personálie (mj. etnický původ, etnický původ partnera, majetek, plnou adresu a telefonní číslo) a výroky o válce, tamtéž.

¹²⁷ Ačkoliv v zahraničí byly vydávány s velkým úspěchem (za což byly obviňovány z profitérství), v Chorvatsku byly jejich eseje a romány vydány v malých nakladatelstvích, koncem 90. let, bez větší prezentace.

¹²⁸ Bylo publikováno 32 čísel, poslední roku 2006, od roku 1998 vychází obdobný časopis, také zaměřený na generovou tematiku, *Třetí (Treća)*.

Hrvatske edici Ljepša polovica književnosti. Zpětně se konstituuje typologie ženského hnutí a psaní v Chorvatsku.

3.2. Proměny ženského psaní v 90. letech 20. století

Jak vyplývá z předchozí části, v první polovině devadesátých let literatura především reflektovala aktuální situaci. Proto se válečná tematika objevuje jako téma v nejvyšší míře. Nejen v zachycení bojů¹²⁹, ale později i v souvisejících tématech jako uprchlictví, vyrovnávání s válečnými následky či otázky kolektivní viny. V obecné rovině je válka zachycená ženskýma očima individuálním svědectvím o prožitých traumatech. Formou se obvykle jedná o intimní výpověď zaměřenou na soukromé životy. Ačkoliv existuje řada románů napsaných ženskými autorkami, sdělovaných ženskou optikou, nebudu se jim vzhledem k jejich specifičnosti věnovat¹³⁰.

Z hlediska ženského psaní jsou devadesátá léta obdobím změny nejen z hlediska vnějších příčin. Pokud v osmdesátých letech můžeme hovořit o ženském psaní jako společném literárním proudu, v devadesátých letech se jeho teoretický rámec vycházející z francouzského feminismu zaměřeného na kritiku společenského a genderového uspořádání v patriarchální společnosti samovolně vyčerpává. Navíc ve vnímání laické veřejnosti začal termín splývat s psaním žen. Chyběla jednotná literární platforma a jak upozorňuje Andrea Zlatarová¹³¹ i vědomí kontinuity. Autorky, které se výrazně „zasloužily“ o ustavení ženského psaní v chorvatské literatuře pobývaly trvale v zahraničí nebo nepublikovaly. I následkem toho rychleji proběhla modifikace směrem k čtenářsky přístupnější literatuře.

Od vymezení se vůči patriarchální společnosti je zřejmý posun k vnímání sebe sama, jako jednotlivce v existenčním prostoru. Ženský subjekt má oproti dřívějšímu odlišné potřeby. Andrea Zlatarová uvádí, že ženský prostor, tradiční místo proplétání soukromých a veřejných zkušeností, do sebe nově absorbuje i kulturní, politické a sociální.¹³² A Helena Sabličová-Tomićová konstatuje, že výrazná individualita je opakem socialistického kolektivismu a jen silný jedinec je schopen z chaotického života vytvořit umělecké dílo.¹³³

Pro devadesátá léta dvacátého století je charakteristický autobiografický diskurz. Sabličová-Tomićová vysvětluje příčiny inklinace k typu osobní výpovědi takto: „*Autor se stává, jako společenská funkce, katalyzátorem soudobých společenských událostí a*

¹²⁹ Relativně velký počet děl je nebeletristického charakteru, dokumentů, deníkových záznamů apod..

¹³⁰ Tvorbu Ireny Vrkljanové a Slavenky Drakulićové s válečnou tematikou jsem popsala v příslušných kapitolách.

¹³¹ Více viz Zlatar, A., *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb, 2004, s. 9–28.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Více viz Sablič-Tomić, H., *Intimno i javno – ogledi o suvremenoj autobiografskoj prozi*, Zagreb, 2002, s. 13.

indikátorem dějin. Přičemž osobní prožitek přebírá charakteristiku univerzálního a tak se tematizovaná minulost a přítomnost stávají vkladem budoucnosti. “(přel. D. V.).¹³⁴ Nadneseně lze konstatovat, že se do jisté míry autobiografický modus projevuje všude. Od válečné literatury, přes exilové literatury až po triviální literaturu.

Tento příklon může mít různé podoby. Využívá širokou škálu žánrů, takže neexistuje pevně daný kodex, jak by měla taková próza vypadat, nicméně v praxi dochází k nárůstu komerčně přitažlivé esejisticko/povídkové tvorby. Příkladem je dílo **Juliany Matanovićové**¹³⁵, jejíž povídková sbírka *Proč jsem vám lhala* (*Zašto sam vam lagala*, 1997) je tematicky podobná románu *Hedvábí, nůžky* Ireny Vrkljanové, ačkoliv spíše než na vnitřní prožívání nebo kritiku okolí se zaměřuje na individualitu ženy v rámci společenských vazeb. Komerčně velmi úspěšný titul zachycuje optikou postmoderní pohádky každodenní život v socialistickém státu – Jugoslávii, místu idealizovaného dětství. Odkrývání intimní roviny je spjata s odkrýváním kolektivní minulosti rodiny i regionu. Prostřednictvím dvanácti předmětů, jako jsou např. boty, jméno, kaštiny do koláče, nebo šustáková bunda, se čtenáři v retrospektivních asociacích odkrývá vnitřní svět hrdinky v rozmezí let 1974 až 1994. Matanovićová je bezesporu první autorkou, jenž posouvá ženské psaní směrem ke komerční literatuře a je si schopna zachovat přízeň kritické i čtenářské obce.

Dalšími autorkami, které se autobiografickým diskursem zabývaly, byly například **Neda Miranda Blaževićová** v románu *Americká předehra* (*Američka predigra*, 1989), **Željka Čoraková** v díle *Střepy: příloha k poznávání chorvatské provincie v devatenáctém století* (*Krhotine: prilog poznavanju hrvatske provincije u devetnaestom stoljeću*, 1991), **Višnja Stahuljaková** v díle *Vzpomínky* (*Sjećanje*, 1995) nebo **Andrea Zlatarová** v povídkovo/esejistických sbírkách *Velký úklid – zápisky vzdělané hospodyňky* (*Veliko spremanje – zapisi učene domaćice*, 1993) a *Každodenní pohlednice* (*Savkodnevne razglednice*, 2002).

Díky autorkám, jež byly v emigraci, Dubravce Ugrešićové, Slavence Drakulićové, Radě Ivekovićové a okrajově i Ireně Vrkljanové, je výrazným proudem ženského psaní exilová literatura. Zatímco exil Vrkljanové i Drakulićové je víceméně jejich vlastní volbou¹³⁶, pro Ugrešićovou je traumatickým tématem, se kterým se vyrovnává s velkými obtížemi. Zatímco Vrkljanová svůj exil prožívá jako nevyhnutelný následek své volby (byť se v cizím prostředí

¹³⁴ Sablić-Tomić, H., *Gola u snu O ženskom književnom identitou*, Zagreb, 2004, s. 135 (příloha č. 14).

¹³⁵ Profesorky na filozofické fakultě Záhřebské univerzity, v současnosti nejpopulárnější chorvatské spisovatelky, více viz <http://www.nacional.hr/clanak/49449/julijana-matanovic-knjizevni-zaokret-hit-spisateljice> (accessed 12. 5. 2011).

¹³⁶ Slavenka Drakulićová z Chorvatska odešla, do USA již koncem osmdesátých let dvacátého století za tehdejší manžel Miroslavem Iličem.

cítí jako ekonomický migrant, tzv. *gastarbeiter*)¹³⁷, pro Drakulićovou, Ugrešićovou a Ivekovićovou je to exil z politických příčin. I proto se jejich tvorba výrazně politizuje, na rozdíl od let osmdesátých let dvacátého století, kdy bychom jakákoliv politická témata v jejich románové tvorbě hledali obtížně. Exil, tedy stav, kdy jedinec následkem vnějších příčin žije mimo prostor, do kterého patří, je nejvíce zachycen v tvorbě Dubravky Ugrešićové. Její poetika i tematika po odchodu do Holandska (1991–1996) prochází radikální proměnou. V kontrastu s nezájmem o společenské dění v předcházejícím tvůrčím období¹³⁸ nyní v esejích reaguje na politické dění a nacionalismus na Balkáně, zatímco v románech se vyrovnává s vnější emigrací a vnitřní izolací¹³⁹. Exil je pro ni místem bolesti a osamění, místem, do něž není ukotvena a kde hrozí rozpad identity. Jak uvádí Renata Jambrešićová-Kirinová: „žena spisovatelka je vždy trochu cizinkou všude v pohlavně segregovaném světě každodennosti a všude „nudí“ svými monotónními pracemi, rituály a dojmy.“ (přel. D. V.).¹⁴⁰

¹³⁷ Irena Vrkljanová žije s manželem v Berlíně od konce sedmdesátých let dvacátého století.

¹³⁸ Společensky angažovanější je hlavně ve sbírkách esejů, kde vyjadřuje své kritické postoje, např. *Americký fikcionář* a *Kultura lži*.

¹³⁹ V románech *Muzeum bezpodmínečné kapitulace* a *Ministerstvo bolesti*.

¹⁴⁰ Jambrešić-Kirin, R., Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih, in *Reč*, r. 2001, č. 61/7, s. 190 (příloha č. 15).

4. Ženské psaní v chorvatské literatuře počátkem 21 století

4.1. Proměny ženského psaní v chorvatském prostředí počátkem 21 století

Období po roce 2000 je pro Chorvatsko doba ekonomické, společenské i kulturní stabilizace. Po smrti Franjo Tuđmana a volbách v roce 2000 se liberální kultura mohla veřejně prezentovat v televizi a tisku. Autorky působící v emigraci, které byly zmiňovány v předchozích částech práce, se vracely do Chorvatska a byly opětovně vnímány v kontextu chorvatské literatury.

Média stále více zasahuje do literatury a určuje její konzumní charakter. Jak uvádí Dubravka Oraićová-Tolićová po roce 2000 je dovršen postupný přechod od literatury směrem k populismu a televizní kultuře, nastavený už vlivem postmoderny, v níž se stírají hranice mezi uměním a kýčem.¹⁴¹ V podstatě je to důsledek ekonomické strategie většiny soukromých nakladatelství, cílem je kumulace zisku, v důsledku čehož je publikována taková literatura, u níž se předpokládá čtenářská reakce. V zájmu dosažení větší odezvy je prezentace autora posilována mediální kampaní a tak se autor stává součástí literárního díla více než kdy předtím. Přechod od tradičního literárního elitářství k populismu je definitivně dovršen nástupem poetiky tzv. FAK-ovců, tj. rokem 2000¹⁴².

Jak také upozorňuje Dubravka Oraićová-Tolićová, základní model ženského psaní je postfeminismus, který dochází ke zpochybnění předchozí pohlavní rozdílnosti a zkoumá ženský subjekt jako výtvar vnějšího působení: „*V prvním plánu není specifická ženská podstata, ale ženský subjekt jako společenský konstrukt. Postfeminismus nezajímá ani ontologie ani biologie ženy, ale konstrukce symbolů (imagologie) o ženách, to co bychom kulturní činností vytvořili pod „heslem“ žena.*“¹⁴³ Žena je vlastně obraz toho, jak ji vidí/vnímá okolí, což se může odrážet v nejrůznějších stereotypch nebo naopak v úsilí o tvorbu nových modelů ženství. I proto je v rámci ženského autorství zjevný obrovský rozptýl stylů, žánrů i tvůrčích záměrů s jednotnou vizí konstrukce ženské identity.

4.2. Vývoj ženského psaní počátkem 21 století

Díky posílenému komerčnímu aspektu ženského psaní je zřetelný velký nárůst produkce i čtenářské obce. V obecné rovině se projevila se větší demokratizace ženské prózy,

¹⁴¹ Viz Oraić-Tolić, D., *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura*, in Bagić, K. (ed.), *Raslojavanje jezika i knjižvnosti*, Zagreb, 2006, s. 159–181.

¹⁴² Poetika FAK-ovců (pojmenovaných dle Festivalu alternativní literatury, později Festival A Literatury) je skupina generačně mladších autorů, kteří usilují o mediální a společenský kontext svých děl, nikoliv o geniální kanonický literární text. Představiteli jsou například Miljenko Jergović, Zoran Ferić a Edo Popović.

¹⁴³ Viz Oraić-Tolić, D., cd., s. 165 (příloha č. 16).

zpracovávána byla dosud tabuizovaná politická i společenská témata.¹⁴⁴ Vzhledem k množství produkce zde budou zmíněny jen některé základní proudy, kterým se v současnosti autorky věnují.

Tradiční poetika ženského psaní pokračuje v tvorbě starší generace, například **Ireny Vrkljanové** v zakonzervované podobě jako v románu ***Zelené ponožky*** (*Zelene čarape*, 2005), kde jsou využita stejná témata a postupy typická pro její tvorbu z osmdesátých let. Oproti tomu teoretický základ ženského psaní vázaný na postmoderní struktury, jaký nalézáme například v románu **Dubravky Ugrešićové** ***Baba Jaga snesla vejce*** (*Baba Jaga snjela jaje*, 2008), má u nové generace autorek své pokračování v dílech **Dášy Drndićové** ***Totenwande*** (*Totenwande*, 2000.), **Tatjany Gromačy Černoch** (*Crnac*, 2004)¹⁴⁵, **Ivany Sajkové** ***Rio bar*** (*Rio bar*, 2006), nebo **Máši Kolanovićové** ***Sloboda Barbie*** (*Sloboština Barbie*, 2008). Trochu odlišnou variantu tohoto typu modelu, která zkoumá proměny ženské identity prostřednictvím *rodinné historie*, nalezneme u **Rujany Jegerové** ***Darkroom*** (*Darkroom*, 2001), **Lucije Stamačové** ***Malá Siréna*** (*Mala Sirena*, 2004) či **Ivany Sajkové** ***Dějiny mé rodiny od roku 1941 do 1991 a dál*** (*Povijest moje obitelji od 1941. do 1991., i nakon*, 2009)

Sepjetí s komerčním sektorem vede k velkému rozvoji populárně žurnalistické tvorby. I přes komercionalizaci lze u některých autorek nalézt zachycení ženské zkušenosti a pokusy návaznost na esejistickou tvorbu předcházejících období, což se projevuje zpracováním literárních kontextů i použitím kultivovaného jazyka. Základní motivy vycházejí z konfrontace autorky s každodenností a společenskými stereotypy. Příkladem takových děl jsou fejetony **Julijany Matanovićové** ***Jako otec s dcerou*** (*Kao da smo otac i kći*, 2003), nebo **Rujany Jegerové** ***Zcela osobní*** (*Posve osobno*, 2004) a samozřejmě esejistické tvorby u **Slavenky Drakulićové**.

Specifické postavení má tvorba „enfant terrible“ chorvatské literatury **Vedранy Rudanové**, jejíž šokující estetika založená na nadávkách a hraničních situacích budí odpor¹⁴⁶. Autorka volí *kontroverzní* témata, graficky a ve stejnou dobu nezúčastněně zachycuje násilí. Zabývá se politickou tematikou, kritickým až parodickým zachycením srbsko-chorvatských vztahů a nacionálních stereotypů, především v románu ***Já, nevěrnice*** (*Ja, nevjernica*, 2005). V jejích dílech je silná linie společenské kritiky, Rudanová zpracovává problémy ženy, společensky méněcenného jedince v muži ovládané společnosti v románech ***Ucho, krk, nůž*** (*Uho, grlo, nož*, 2002) a ***Láska na poslední pohled*** (*Ljubav na poslednji pogled*, 2004) nebo

¹⁴⁴ Vedrana Rudanová se v románu ***Já, nevěrnice*** (*Ja, nevjernica*, 2005) věnuje chorvatsko-srbským stereotypům, Marija Paprašarovská napsala gay román ***Daleké město*** (*Daleki grad*, 2004).

¹⁴⁵ Kniha vyšla v českém překladu Jiřího Hrabala v roce 2010 v nakladatelství Periplum.

¹⁴⁶ Protože odporuje estetickému kánonu kritiků, srov. Novak, S. P., *Povijest hrvatske Književnosti*, svezak IV., Split, 2004.

fejetonech ve stylu chick-litu *Kdy je chlap bužík/Kdy je žena kurva* (*Kad je muškarac peder/Kad je žena kurva*, 2008). Rudanová volí kontroverze záměrně a s potěšením se následně zapojuje do mediálních diskuzí, prezentace autorky jako veřejné osobnosti je v jejím případě úplná. Lze ji považovat za autorku, která rozbila velké tabu ženské literatury a vnesla do ní vulgarismy jako specifický typ osobní výpovědi. Její texty se doslovně hemží „kurvami“, „píčami“ a „čuráky“. V podstatě však tyto zakonzervované vulgarismy patriarchální společnosti slouží jako identifikační znak systému mužských hodnot, stejně jako nezúčastněný detailní popis násilí na ženách.

Zřejmě nejpopulárnějším žánrem, pozitivně přijímaným čtenářskou obcí, je chick-lit. Jak už název napovídá¹⁴⁷, jedná se o typ ženské městské prózy. Je psaný ženami pro ženy, respektive pro moderní městskou ženu a z toho vyplývají i tematické okruhy, jimiž se zabývá: prožívání vztahů, cestování, sex, nakupování. Důležitá je vazba na čtenáře, je nutno splnit její očekávání, aby si knihu koupil. Proto obvykle ve fabuli sledujeme cestu hrdinky za vlastním poznáním, její afirmaci ve společnosti a hledání muže snů, bez jakýchkoliv psychologizací či komplikovanějších narativních struktur. Typické je napodobování anglo-amerického vzoru, ustaveného romány Helen Fieldingové *Deník Bridget Jonesové* (*Bridget Jones's Diary*, 1996) a Candice Bushnellové *Sex ve městě* (*Sex and the City*, 1997). Chick-lit je kromě toho jistou modifikací červené knihovny¹⁴⁸, pouze jinými prostředky putuje za stejným cílem, kterým je nalezení/udržení si ideálního partnera¹⁴⁹.

Za pravděpodobně první autorku, která chick-lit jako regulární literární žánr v Chorvatsku prosadila, lze považovat herečku **Arijanu Čulinu**. V díle *Co by měla každá žena vědět o těch věcech* (*Šta svaka žena triba znat o onim stvarima*, 2001) autorka očima své postavy ze společenské rubriky Gogy Bjondiny, zdánlivě nepříliš inteligentní, ale o to atraktivnější blondýny z Dalmácie, komentuje dění kolem sebe. Při hledání ideálního partnera a četných milostných peripetiích ironicky sleduje a vtipně hodnotí patriarchální konvence. Kontrast je založen na střetu dvou protichůdných představ o ideální ženě, vycházejících z tradičních katolických hodnot a nového, sexuálně svobodného, ženského ideálu ze společenských magazínů.

Tento román, kterého se dodnes prodalo kolem 38 tisíc výtisků, nastavil určitý kánon, jak by měl žánr vypadat. Typická je sebeironie a nadhled nad banalitou městského/ženského života. Předpokládá se jistá míra identifikace čtenářky s hrdinkou, proto jsou texty většinou

¹⁴⁷ Název je odvozen z amerického slangu, chick znamená mladou holku, lit, je zkráceně slovo literatura, poprvé byl použit v ironickém významu pro pojmenování sbírky postfeministické fikce.

¹⁴⁸ Viz Radway, J., *Reading the Romance, Women, Patriarchy, and Popular Literature*, North Carolina, 1982

¹⁴⁹ Obvykle je takový ideál pojmenován odpovídajícím jménem, např. v románu *Sex in the city* Candice Bushnellové Mr. Big (v českém překladu Pan Božský).

psány v první osobě, důležitá je vazba na ženské časopisy, které vytvářejí ideál ženy a snaha tímto ideálem být prostřednictvím nakupování a zkrášlování.

V chorvatském prostředí je chick-lit provázán s vydáváním časopisů pro „moderní“ ženy, typu *Elle*, *Cosmopolitan* nebo denního tisku např. *Jutarnji list*, kde jsou uveřejňovány sloupky, které jsou následně vydávány v knižní podobě. Příkladem je sbírka **Milany Vukovićové-Runjićové** *Sexopolis* (*Sexopolis*, 2002). Bohužel díky balancování na hraně kýče a koncentraci na vnímání reality relativně banální optikou vztahů a nakupování lze v chick-litu lze nalézt až enormní podíl *braku*. Autorky, které jsou mediálními osobnostmi, mají potřebu se vyjádřit v jeho duchu úplně ke všemu. Příkladem takové tvorby jsou městské povídky **Any Tajderové** *Od Barbie k vibrátoru* (*Od Brbie do Vibratora*, 2008), mající až pornografické konotace, nebo knihy sloupků – scénáristky chorvatských telenovel a příležitostné herečky **Jeleny Veljačové** *Matka vám po celou dobu lhala* (*Mama vam je cijelo vrijeme lagala*, 2009) či televizní moderátorky **Daniely Trbovićové** *Chorvatka, matka, katolička, nekuřačka* (*Hrvatica, majka, katolkinja, nepušačica*, 2008).

Závěr

Ambice této práce směřovaly k definování ženského psaní a shrnutí jeho vnitřních proměn v chorvatském prostředí na základě rozboru vybraných děl tří chorvatských autorek, která považuji za příklady jeho rozdílných typů. V jedné teoretické a čtyřech analytických kapitolách jsem se pokusila konkretizovat o jaký typ psaní se jedná. Postupovala jsem od vysvětlení pojmu, čerpajícího z francouzského feminismu, pro něj je základním východiskem ženská zkušenost a vědomí pohlavní příslušnosti ke specifické chorvatského ženského psaní, jež bylo nutné zasadit do společenského kontextu.

Na základě prostudovaných materiálů lze konstatovat, že ženské psaní se nejčastěji projevuje autobiografickými rysy tvorby. Pseudoautobiograficko retrospektivní model se postupně stává jeho základním znakem. Z narativního hlediska se u většiny autorek, které řadím k ženskému psaní, často objevuje dekompozice struktury a potlačení či absence fabule. Společnými východisky jsou vědomí pohlavní a kulturní rozdílnosti, tematická odlišnost a v teoretické rovině i „jinakost“ jazyka¹⁵⁰, respektive samotného textu.

Bylo zajímavé pozorovat, jak se u výše uvedených autorek tato východiska projevovala a jakým způsobem k problematice každá z nich přistupovala. V tvorbě **Ireny Vrkljanové** je ženské psaní primárně touha po změně a vymanění se z patriarchálních struktur. Ty chápou ženu v rámci určitých „tradičně ženských“ kategorií. Její román *Hedvábí, nužky* je poetizovanou fiktivní autobiografií, která se soustředí na vnitřní prožitky ženy vychovávané v rigidním prostředí. Patriarchální společnost určuje za ženskou sféru bytí sféru domácí, tedy tu intimní a znemožňuje ženám působit ve veřejné, kulturní, která je vyhrazená mužům. Hlavní postava románu chce prolomit kulturní izolaci a dosáhnout rovnocenného postavení nejen ve společnosti, ale i v umělecké (tvůrčí) sféře. Právě díky zachycení rozporu ve vnímání ženských a mužských rolí, způsobu vnímání okolního světa a využití vlastního jazyka je román zjevným příkladem ženského psaní.

Touha po změně se u Ireny Vrkljanové postrádá explicitně feministicko-emancipační funkci, proto je tvorba **Slavenky Dakulićové**, byť vychází z obdobných teoretických východisek, jiným typem. Jedním ze základních znaků ženského psaní v osmdesátých letech je jeho apolitičnost¹⁵¹, i přesto je však značně společensky kritické. Zatímco pro Vrkljanovou je typická konfrontace s mužským světem a jeho negace, Drakulićová se zaměřuje na tělesnost a

¹⁵⁰ Útržkovitost, záměrnou banalitu, klouzání po povrchu věcí ale i soustředění na každodennost lze chápat příznakem emocionalitu ženského subjektu.

¹⁵¹ Až teprve v devadesátých letech se projevuje politizace ženského psaní vlivem války a následného období kdy nebyla povolena názorová pluralita, takže právě Slavenka Drakulićová a Dubravka Ugrešićová ve svých dílech řeší politická témata, stejně tak jako většina autorek válečné prózy, nebo kterékoliv jiné.

senzibilitu. Román *Mramorová kůže* se zabývá specificky ženskou zkušeností¹⁵², vnímanou/zprostředkovanou očima ženy – hlavní hrdinky, která kritizuje patriarchální model společnosti, deformující emocionalitu prostřednictvím tabuizování tělesnosti. Proto lze chápat románovou tvorbu Slavenky Drakulićové jako obohacení modelu ženského psaní o feministickou tematiku, což také ukazuje, nakolik je definice ženského psaní variabilní.

Jako kontrast k předchozím dvěma typům jsem zvolila novelu **Dubravky Ugrešićové** *Štefica Cvekova v čelistech života*, postmoderní parodii červené knihovny. Dílo je odlišným typem ženského psaní, právě proto, že je jeho vzdálenou variací. Jedná se o parodii textů psaných ženami pro ženy, nicméně zároveň jej lze vnímat jako karikaturu modelu ideálního ženství a patriarchálních hodnot, které jsou prezentovány ženám (ať už v červené knihovně, nebo časopisech pro ženy). Ugrešićová používá určité aspekty ženského psaní (ženskou zkušenost a emocionalitu), jež používá jako prostředek k vytvoření postmoderního literárního díla. A právě používání ženského psaní jako možného východiska je typické pro jeho pozdější realizace.

Je zřejmé, že ženské psaní se profiluje na odporu k patriarchálním hodnotám, které staví ženský subjekt do marginální pozice nečinného objektu, aby koncem osmdesátých let dvacátého století přešlo k hlubšímu zkoumání ženské emocionality a tělesnosti nebo ironickému hodnocení sebe sama. V devadesátých letech je klíčový posun z pozic soukromého subjektu do veřejného objektu, tedy rovnocenné součásti společnosti a literatury. Z toho lze vyvodit, že ženské psaní mělo vliv na tvorbu mnou analyzovaných autorek v osmdesátých letech, zatímco jeho pozdější realizace prošly proměnou pod vlivem specifické kulturní situace ovlivněné válkou, postfeminismem a komercializací.

Na závěr je třeba zdůraznit, že ženské psaní je volbou jednotlivých autorek, které se k němu hlásí výběrem určitých témat a zpracováním dané problematiky ženskou optikou. Zároveň je jeho definice natolik obecná a vždy záleží na dané autorce, jak ho zpracuje. To nastoluje otázku, zdali je optimální chronologický přístup, jež jsem při zpracování bakalářské práce zvolila.

V českém prostředí není chorvatské ženské psaní (resp. tvorba autorek tvořících v jeho rámci) výrazněji reflektováno. Kromě několika málo vydaných děl¹⁵³ se s ním český čtenář nemá možnost seznámit. Komplexněji se ženskému psaní kritici věnují na webových

¹⁵² Nejen společenskou a citovou, ale i tělesnou například ve zdůrazněném motivu menstruace.

¹⁵³ Slavenky Drakulićové, Dubravky Ugrešićové nebo Tatjany Gromači, viz příslušné pasáže práce.

stránkách *iliteratura* v rámci sekce *knjige: Chorvatsko*¹⁵⁴, nejčastěji Jaroslav Otčenášek. V denním tisku a časopisech je zmiňováno pouze při příležitosti vydání knih, nebo v případě politických komentářů.¹⁵⁵

Bakalářská práce se snaží vytvořit obraz konstituování a proměn ženského psaní v chorvatském prostředí, avšak vzhledem k nutnosti vysvětlit vývojová specifika ženského psaní jsem nemohla zcela postihnout tvorbu mnou vybraných autorek a minimálně dílo Dubravky Ugrešićové by si zasloužilo komplexnější rozbor, než jaký mi rozsah práce dovolil. Zároveň je práce jakýmsi orientačním základem sloužícím k budoucímu hlubšímu studiu, které by se orientovalo na určitý charakteristický jev, například podrobnější analýzu projevů ženské sensibility v dílech chorvatských autorek, nebo typologii současné chorvatské prózy psané ženami.

¹⁵⁴ Více viz <http://www.iliteratura.cz/Sekce/953/knjige-chorvatsko> (accessed 12. 5. 2011).

¹⁵⁵ Jako v případě vydání politických komentářů Slavenky Drakulićové v časopise Respekt v roce 2008.

Seznam literatury

Primární literatura:

- Drakulić, Slavenka: *Sabrani romani*, Zagreb 2003
- Drakulić, Slavenka: *Sabrani eseji*, Zagreb 2005
- Drakulić, Slavenka: *Frida ili o boli*, Zagreb, 2008
- Drakulić, Slavenka: *Myš v múzeu komunizmu a iné životy pod psa*, Dunajská Streda, 2009
- Rudan, Vedrana: *Uho, grlo, nož*, Beograd, 2004
- Rudan, Vedrana: *Ljubav na poslednji pogled*, Beograd, 2006
- Ugrešić, Dubravka: *Život je bajka*, Zagreb, 1983
- Ugrešić Dubravka: Štefica Cveková v čelistech života, in *Pět jugoslávských novel*, Praha, 1985
- Ugrešić Dubravka: *Kultura laži*, Beograd, Zagreb, 1999
- Ugrešić Dubravka: *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004
- Ugrešić, Dubravka: *Baba Jaga snjela jaje*, Zagreb, 2008
- Ugrešić, Dubravka: *Napad na minibar*, Zaprešić, 2010
- Vrkljan, Irena: *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987
- Vrkljan, Irena: *Pred crvenim zidom*, Zagreb, 1994
- Vrkljan, Irena: *Pisma mladoj ženi*, Zagreb, 2003
- Vrkljan, Irena: *Naše ljubavi, naše bolesti*, Zagreb, 2004

Sekundární literatura:

- Benčić, Živa: Pisati o drugome, pisati o sebi, in Fališevac, Dunja, Benčić, Živa (eds.), in *Čovjek/prostor/vrijeme*, Zagreb, 2006
- Croatian literature 2000–2003 Catalogue*, Zagreb 2004
- Čale-Feldman, Lada: *Femina Ludens*, Zagreb, 2005
- Goldstein, Ivo: *Hrvatska 1918. – 2008.*, Zagreb, 2008
- Jambrešić-Kirin, Renata: Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih, in *Reč*, č. 61/7, r. 2001, s. 175-197
- Jambrešić-Kirin, Renata, Škokić, Tea (eds.): *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*, Zagreb, 2004
- Knežević, Đura: Kraj ili novi početak. Feminizam od šezdesetih do danas u Jugoslaviji i Hrvatskoj, in Feldman, Andrea (ed.), *Žene u Hrvatskoj, ženska i kulturna povijest*, Zagreb, 2004
- Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*, New York, 1987
- Nemec, Krešimir (ed.): *Lexikon Hrvatskih pisaca*, Zagreb 2000

- Nemec, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske Književnosti*, svezak III., Split, 2004
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske Književnosti*, svezak IV., Split, 2004
- Radway, Janice A.: *Reading the Romance, Women, Patriarchy, and Popular Literature*, North Carolina, 1982
- Lišková, Kateřina: *Hodné holky se dívají jinam: Feminismus a pornografie*, Brno, 2009
- Lukić, Jasmina: Pisanje kao antipolitika, in *Reč*, č. 66, r. 2001, s. 73–102
- Machala, Lubomír: Otažníky kolem postmoderny, in Novotný, Vladimír (ed.), *Postmodernismus v umění a literatuře*, Plzeň, 2003, s. 146–160
- Marot-Kiš, Danijela, Bujan, Ivan: Tijelo, identitet i diskurs ideologije, in *FLUMINENSIA*, r. 2008, č. 2, s. 109–123
- Matonoha, Jan: *Psaní vně logocentrismu*, in *Text v pohybu*, Praha, 2010
- Morris, Pam: *Literatura a feminismus*, Host, Brno 2000, s. 70–103
- Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*, Praha 1998, s. 9–19
- Oraić-Tolić, Dubravka: *Muška moderna, ženska postmoderna*, Zagreb, 2005
- Oraić-Tolić, Dubravka: Suvremena hrvatska proza i popularna kultura, in Bagić, K. (ed.), *Raslojavanje jezika i knjižvnosti*, Zagreb, 2006, s. 159–182
- Zlatar, Andrea: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, 2004.
- Sablić-Tomić, Helena: *Intimno i javno – ogledi o suvremenoj autobiografskoj prozi*, Zagreb, 2002
- Sablić-Tomić, Helena: *Gola u snu: O ženskom književnom identitotu*, Zagreb, 2004
- Sablić-Tomić, Helena: Prostor i suvremene ženske proze, in *Književna republika*, r. 2005, č. 5/6

Prameny:

www.ffzg.hr
<http://globus.com.hr>
www.iliteratura.cz
www.nacional.hr
www.moderna-vremena.hr
www.voxfeminae.net
www.women-war-memory.org
www.zarez.hr
www.zinfo.hr

Seznam zkratek

apod.	a podobné
atd.	a tak dále
cd.	citováno dříve
č.	číslo
ed.	editor
eds.	editoři
HAZU	Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
JNA	Jugoslavenska narodna armija
kol.	kolektiv
LGBT	Lesbian Gay Bisexual Transgender
mj.	mimo jiné
MGU	Moskovskij gosudarstvenij universitet
např.	například
NIN	Nedeljne informativne novine
přel. D. V.	přeložila Dajana Vasiljevičová
r.	rok
s.	strana
srov.	srovnej
tj.	to jest
tzv.	takzvaných
USA	United States of America

Přílohy:

Příloha č. 1: Sablić-Tomić, H., *Gola u snu, O ženskom književnom identitou*, Zagreb, 2004, s. 99–100

„Odnosi unutar obitelji (majka i kći), različiti odnosi prema tijelu i tekstu, prema bolesti (S. Drakulić), prema osobnoj nomadskoj sudbini (I. Vrkljan, N. M. Blažević, B. Jelušić), prema građanskom nasleđu (Ž. Čorak), prema ženskom svakodnevju (I. Lukšić), prema literaturi i zbilji (D. Ugrešić). Napose valja u osamdesetima izdvojiti recepcijski gotovo getoiziranu poetiku Quorumovih autorica [...] se u njihovim prozama također mogu pročitati sjajna feministička zapažanja (Lj. Domić, C. Klein, Z. Radaković, Marinella).“

Příloha č. 2: Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 22

„Uzorak morskog konjca na svili odmotava se polako iznad prodajnog pulta i u tom pokretu ostaje u sjećanju. Nabori svile su vječni. Škare koje su ju rezale imale su ukrašene drške i bile su tupe. Ogrobotine škara na pultu nadživjele su sve: kupljenu svilu, njen uzorak, moj strah. Jer konjića su oštetili, prepolovili. Njgova je glava ostala u trgovini, u bali svile na polici. Njegovo tijelo počivao je još dugo u rubu one već davno iznošene suknje.“

Příloha č. 3: Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 56

„Sumoran krajolik za žene, ta hrvatska nizina pod Sljemenom [...] muškarci sjede pod „Starim krovovima“ i jedu janjetinu i piju mutno bijelo vino, žene su tegleće mazge, majke i nakon kratkog vremena umorne ljubavnice“

Příloha č. 4: Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 82–83

„Tko se zadnji smije, najslabše se smije [...] Homo homini lupus [...] Nije zlato sv što sija [...] Tko te tuče taj te i voli [...] Tko te kažnjava, taj ti želi sve najbolje.“

Příloha č. 5: Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 23

„Djevojački odgoj. Pratila sam majku u kozmetički salon [...] pratila sam je k frizeru [...] Izabrana kao partnerica kućanice, gledala sam u iste izloge. Usprkos tome, i zapravo nelogično sve češće biram stranu neurotičnog oca. On je značio onaj drugi, smisaoni život napolju, znanje, knjige, razgovore.“

Příloha č. 6: Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 89

„Kod kuće je tata pitao: da li si joj već rekla, a mama bi kimnula glavom. On je zapravo pitao da li mi je objasnila kako se rađaju djeca [...] jezik mojih roditelja ispod kojeg su ležale tajne i sve ono neizgovoreno prihvaćala sam bez pitanja, bez znatiželje. [...] rano sam shvatila da oni o stvarnim problemima ne mogu razgovarati.“

Príloha č. 7: *Vrkljan, I., O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 9

„Moja majka sjedi u jednoj sobi na 4. katu u Zagrebu i ne može izreći svoju tjeskobu. Moje sestre borave udaljene jedna od druge u svojim kuhinjama.“

Príloha č. 8: Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003, s. 354

„U Shakespeara ili u romantičarskoj književnosti ljubavnici su se ubijali zbog nemogućnosti ozbiljenja ljubavne sreće, a u Božanskoj gladi netko od njih mora (nasilno) umrijeti kako bi zauvijek ostali zajedno i postigli posvemašnju sreću. Novost je (i) u tome što „inicijativu“ u „opasnoj vezi“ preuzima žudeći ženski subjekt, pa neki kritičari smatraju da je u osnovi Terezina „pothvata“ radikalno feministička teza o ženskoj generičnoj superiornosti.“

Príloha č. 9: Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 174

„Mi nemamo tijelo, mi jesmo tijelo“

Príloha č. 10: Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 195–196

Imam dvanaest godina. Uložak među nogama već je posve natopljen i znam da uoliko nešto ne učinim, krv će procuriti najprije na spavaćicu, zatim na plahtu, na madrac, na pod – i dalje, dalje do hodinka, do njene sobe [...] Budi me rano ujutro. Sve si onečistila – kaže [...] Ustani i smjesta to operi. Sjedim na krevetu gola i plačem, kao da sam prepuna krivnje koja nikada neće sasvim isteći iz mene [...] Tijelo, kao prokletstvo.“

Príloha č. 11: Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 202

„Govorili za nju da je ljepotice. Njena ljepota bila je isključiva. [...] Ta zastavljajuća, nasilna ljepota koja oko sebe ostavlja prazan prostor.“

Príloha č. 12: Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 250

„Muškarac još uvijek između nas. On. Odsutan, zaboravljen, odgrnut, proklet. Ponovo je između nas, između naših tjela, našeg ponovnog susreta. Između gole kože i odjeće.“

Příloha č. 13: Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 286

„Bit će mi dovoljno da u sebi pohranim novu sliku. Već sada znam da je ta slika njenog očaja početak nečeg novog, nit koja će me dovesti natrag k sebi. [...] Kako bih rado popila kavu, kaže. [...] dok budem otpijala gutljaj tek kuhane kave, zaborav će, poput mirisme tople tekućine, konačno kliznuti niz grlo.“

Příloha č. 14: Sablić-Tomić, H., *Gola u snu O ženskom književnom identitou*, Zagreb, 2004, s. 135

„Autor kao društvena funkcija postaje katalizatorom suvremene društvene zbilje i indikatorom povijesti, pri čemu osobno vrijeme preuzima zalihu Univerzalnoga a tematizirana prošlost i sadašnjost postaju osobnim ulogom u budućnost.“

Příloha č. 15: Jambrešić-Kirin, R., Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih, in *Reč*, r. 2001, č. 61/7, s. 190.

„Žena pisac je uvijek pomalo stranac u rodno markiranom svijetu svakodnevice koja je „svuda zamorna“ svojim monotonim radnjama, ritualima, interesima.“

Příloha č. 16: Oraić-Tolić, D., Suvremena hrvatska proza i popularna kultura, in Bagić, K. (ed.), *Raslojavanje jezika i knjižvnosti*, Zagreb, 2006, s. 165.

„U prvom planu nije specifična ženska bit, nego žnski subjekt kao društveni konstrukt. Postfeminizam ne zanima ontologija niti biologija žene, nego proizvodnja slika (imagologija) o ženama, ono što samo radom kulture stvorili pod „natuknicom“ žena.“

© Dajana Vasiljevićová